Diplomarbeit

STUDIENGANG FÜR RESTAURIERUNG, KUNSTTECHNOLOGIE UND KONSERVIERUNGSWISSENSCHAFT

TECHNISCHE UNIVERSITÄT MÜNCHEN

Studien zur Maltechnik von Markus Lüpertz

Diplomarbeit

vorgelegt von Martin Pracher
Mat. Nr.: 1997049

München, den 31. März 2002

Prüfer: Prof. Erwin Emmerling
Prof. Rainer Wittenborn

Martin Pracher 2002

Studien zur Maltechnik von Markus Lüpertz

Diplomarbeit

Für Sabine und Lenz

Martin Pracher 2002

Diplomarbeit

„Die Verletzung all meines Wissens."

(Markus Lüpertz)[1]

[1] Markus Lüpertz im Gespräch mit dem Autor am 17. November 2001 auf die Frage: „Was verstehen Sie unter dem Begriff Maltechnik?"

Inhalt
Dank
Einführung

Teil A. Maler und Mensch

Einleitung
Die Biographie des Künstlers.
Prägende Lebensstationen
Die allgemeine Kunstsituation in Berlin Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre
Großgörschen 35, Berlin
Die Dithyramben
Die Entwicklung zum Einzelgänger
Wegbereiter, Wegbegleiter
Vorbilder
Freunde und Begleiter
Malerisch- künstlerische Entwicklung
Traditionalismus und Avantgardismus
Abstraktion und Gegenstand
Themenkreise
Vom Einzelbild zur Serienmalerei
Maler, Dichter, Zeichner und Bildhauer
Zu Dichtung und Prosa
Zur Graphik
Zur Skulptur
Ausgeprägte Werksphasen

Teil B. Kunsttechnologische Anmerkungen zum Werk Markus Lüpertz'

Der Umgang mit dem Material
Die maltechnische Tradition und Entwicklung
Die Funktion und Funktionalität des Materials im Werk
Der Einsatz von Malmaterial im Arbeitsprozess
Katalogbeschreibungen und allgemeine Materialkombinationen
Rezepte
Rezepte der Grundierung
Rezepte zur Malschicht
Collagierte Elemente im Bild
Lasuren
Überzüge
Anmerkung

Der Malprozess
Materialwahl
Bildfindung: Idee und Studie
Malvorgang
Fertigstellung
Beispielhafte Sitzungen vom 08.01. – 10.01. 2002

Ergänzende Informationen zur Skulptur und Druckgrafik
Zur Skulpturen
Zur Druckgrafik
Zusammenfassung

Teil C. Auseinandersetzung mit alterungskritischen Materialkombinationen

Die Materialalterung: Zwischen Unsterblichkeitswillen und Realität
Veränderung durch Materialkonglomerate
Die Verwendung von Ölfarbe im Bild
Runzelbildung
Frühschwundrisse
Verzögerte Trocknung durch Malmittel und Asphaltfarbe
Die Verwendung von Leimfarbe im Bild
Die Verwendung von Dispersionsfarbe im Bild
Die direkte Mischung von wässrigen und öligen Bindemitteln im Bild
Auswirkung auf das Trocknungsverhalten
Schichtentrennung durch Haftungsschwierigkeiten und unterschiedliche Materialbewegung
Auswirkung der Materialwahl auf das Alterungsverhalten der textilen Bildträger
Deformationen bei der Verwendung von zu dünnen textilen Bildträgern
Veränderungen durch Celluloseabbau
Korrosion durch den direkten Einsatz von Tuckerklammern im Bild
Korrosion der Spannkanten durch direkten Kontakt mit den Bleimantelrahmen
Auswirkung der Materialwahl auf das Verhalten von Papier und Karton
Papier als Bildträger
Papier als Zwischengrund
Papier als Oberflächenapplikation und Collage
Korrosion durch den direkten Einsatz von Tuckerklammern
Kartonage als Bildträger
Zusammenfassung
Versuch einer maltechnischen Rekonstruktion der Bilderserie „In Dürers Garten“ von 2001
Über die Serie „In Dürers Garten“, 2000
Der Prototyp der „Dürerserie“- Ein unvollendetes Gemälde
Der Ablauf des Bildaufbaus
Zusammenspiel der Materialkonglomerate

Zum Umgang mit den Kunstwerken Lüpertz'
Zusammenfassung

Teil D. Materiallisten und Materialsammlung

Malmaterialsammlung
Materialien und Gegenstände aus dem Atelier und Materiallager Lüpertz'

Teil E. Anhang

Gespräche und Interviews
Interview am 14.11.2001
Interview am 12.01.2002
Gespräch am 11.01.2002
Literaturverzeichnis
Literatur zu Markus Lüpertz
Allgemeine Literatur
Hersteller und Lieferantenadressen
Hersteller nach Produktgruppen
Hersteller und Lieferantenadressen (alphabetisch)
Materialinformationen, Technische Merkblätter und EG Sicherheitsdatenblätter
Videodokumentation
Fotodokumentation
Anmerkung zur Fotodokumentation
Fotolisten
Bestätigung

Dank:
Mein Dank gilt in aller erster Linie Herrn Prof. Dr. Markus Lüpertz, der mir gestattet hat, Einblick in seine Schaffenswelt im Atelier zu nehmen und der mir mit viel Vertrauen alle Freiheiten einräumte. Danke.
Für die Unterstützung und die mir entgegengebrachte Freundschaft bedanke ich mich bei Herrn Fritz Dickgiesser, Maler und Bildhauer in Düsseldorf und Herrn Dieter Marschall ebenfalls Maler und Bildhauer in Düsseldorf, sowie Herrn Jürgen Schmidt, Düsseldorf.
Dank auch an Herrn Prof. Erwin Emmerling für das Interesse an meiner Arbeit und den hilfreichen Anregungen.

Weiterhin gilt mein Dank:
Der Galerie Michael Werner in Köln und dort besonders Frau Dr. Mroszek für die freundliche Aufnahme und die Bereitstellung von Galeriebeständen zur Sichtung.
Herrn Dr. Peter Joch, Leiter der Kunsthalle Darmstadt für die bereitwilligen Auskünfte zur Ausstellung „Große Figuren, Immendorf, Lüpertz, Penck" in Darmstadt. Frau Renate Reusch, München, für die Mühe beim Korrektur lesen.
Herrn Roland Schäfer, Herausgeber der Zeitschrift „Computer Video", für die freundliche die Bereitstellung des Camcorders und für die Beratung.

Meinen Eltern Peter und Britta Pracher, Restauratoren in Würzburg, für die fachliche Beratung, die kritische Diskussion und dafür, dass sie mir diese Ausbildung ermöglicht haben. Danke.

Zum Schluss danke und grüße ich meine Frau Sabine und mein Söhnchen Lenz.
Ohne Euch hätt' ich's nicht geschafft.

Einführung

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf Kunstwerken, die in den Jahren 2000 bis Frühjahr 2002 entstanden sind. Dementsprechend finden sich in der Materialsammlung und der Dokumentation der Ateliermaterialien Werkstoffe, die in dieser Zeit zum Einsatz kamen. Viele der aufgelisteten Materialien verwendet Lüpertz aus Gewohnheit, seit Jahren. Rückschlüsse auf frühere Arbeiten sind also möglich. Die beschriebenen Rezepte und Mischungen sind seit den frühen 1960er Jahren weitgehend unverändert bis heute beibehalten.
In vielen Ausstellungskatalogen finden sich, wenn überhaupt, nur spärliche Informationen zu Material und Technik eines Kunstwerkes. Häufig sind allgemeine Formulierungen wie „Farbstift auf Papier", „Mischtechnik auf Rupfen" oder die universaltaugliche Bezeichnung „Öl auf Leinwand". Gerade aber im Umgang und im Spiel mit den Materialien offenbart sich der Künstler und sein Anliegen am deutlichsten. Die Materialimmanenz eines Kunstwerkes bildet, zusammen mit dem künstlerischen Aspekt, den elementaren Schlüssel zum Verständnis eines Werkes.

Maltechnische Vorgänge mittels Untersuchungen am Kunstwerk zu ergründen, birgt oft die Gefahr einer Fehlinterpretation. Die komplexen Abläufe lassen nachträglich meist keine fundierten Rückschlüsse zu. Neben diesen Untersuchungen und dem Quellenstudium erscheint der Versuch, mittels Fragebögen oder durch Gespräche mit zeitgenössischen Künstlern Aufschluss über Maltechniken zu gewinnen, als vielversprechend. Unsicherheiten ergeben sich hier aber durch das individuelle Verständnis, die Auffassung, die Ausdrucksweise und Artikulationsfähigkeit der einzelnen Künstler. Bei Auswertung und Bewertung der gewonnenen Informationen besteht ein Interpretationsspielraum durch den die Aussagen letztendlich nur bedingt als zutreffend zu bezeichnen sind.
Der Zugang zur Maltechnik des Markus Lüpertz wird hier direkt über den Schaffensprozess selbst eröffnet. Es ist so möglich, durch das gesicherte Wissen um Malmaterialien und deren Verwendung in der Genese des Kunstwerkes

Alterungsmechanismen und Schäden frühzeitig zu erkennen, zu deuten und entsprechende Maßnahmen zu ergreifen.

1997 hatte ich erstmals die Möglichkeit Prof. Dr. Markus Lüpertz in seinem Düsseldorfer Atelier zu besuchen. Aus dieser kurzen Begegnung erwuchs der Wunsch, über die allgemein bekannte Kunst hinaus mehr über den Schaffensprozess des Malers zu erfahren. In zahlreichen weiteren Atelierbesuchen zwischen Oktober 2001 und März 2002 konnte ich den Künstler während seiner Arbeit begleiten und Informationen sowie Materialproben sammeln.

Die daraus entstandene Arbeit hat einen anwendungspraktischen Charakter. Neben dem Versuch, die maltechnische Entwicklung des Künstlers zu rekonstruieren, wurde eine Materialauflistung, sozusagen ein Atelierinventar des Hauptateliers in Düsseldorf im Jahre 2002 durchgeführt und eine Materialsammlung angelegt, die zu Vergleichszwecken in der TU München, Lehrstuhl für Restaurierung einsehbar ist. Der Entwicklungsprozess, vom Gegenstand, zur Motivfindung, zur Bildkomposition der Gemäldeserie „Ikarus", 2002, wurde in Wort und Bild dokumentiert. Zudem wurde ein dreistündiger Videofilm erstellt, der den Künstler während einer Sitzung im Schaffensprozess zeigt.
Die Arbeit soll dem Leser ein Grundverständnis über das Material, die Technik und den komplexen Bildaufbau im Werk des Markus Lüpertz vermitteln.

Die Arbeit wurde vor Abgabe vom Künstler gegengelesen.

Teil A. Maler und Mensch

Einleitung

Der folgende Abschnitt versucht, die maltechnische Entwicklung von Markus Lüpertz, von den Anfängen in Berlin bis hin zu der 2002er Serie „Luft und Wasser", nachzuzeichnen. Einige Phasen lassen sich in der Materialverwendung exakt bestimmen, andere bilden fließende Übergänge zu Folge- oder Zwischenwerken. Oftmals wird in der Materialwahl und Verwendung aber auch motivisch gezielt auf frühere Phasen zurückgegriffen. Nicht berücksichtigt werden in diesem Zusammenhang graphische oder plastische Arbeiten.[2]

Die biographischen Angaben sollen als Orientierungshilfe dienen und zum Verständnis des künstlerischen Entwicklungsprozesses des Markus Lüpertz beitragen.

Zur Biographie[3] des Künstlers.

Markus Lüpertz wurde 1941 in Böhmen geboren.

1948 flüchtet seine Familie nach Rheydt im Rheinland. Später übersiedelten sie nach Mönchengladbach.

Nach einer begonnenen Lehre als „Weinflaschenetikettmaler"[4] und der Arbeit bei einem Grafiker beginnt Lüpertz 1956 sein Studium an der Werkkunstschule Krefeld bei Laurens Goosens. Lüpertz betont in diesem Zusammenhang die Förderung, die er durch Goosens[5] erfuhr. Er verbringt 1959 einen Studienaufenthalt im Kloster Maria Laach. Er malt[6] und betreibt Bibelstudien.[7] Zwischenzeitlich arbeitet Lüpertz

[2] Einige graphische Techniken werden in einem späteren Kapitel im Zusammenhang mit in Gemälde eingearbeiteten Papiermaterialien erläutert. Ein kurzer Exkurs zur Schaffung und Fassung von Skulpturen findet sich im weiteren Verlauf des Textes.
[3] Quelle: diverse Publikationen.
[4] Schwerfel; S. 20.
[5] Schwerfel S. 20: Markus Lüpertz: „Dort lernte ich bei einem Maler, den ich sehr schätze, Laurens Goosens, der [...] mein besonderes Talent früh entdeckte und gefördert hat." [...] „Folgerichtig verließ ich ihn, als ich dachte, alles gelernt zu haben"..
[6] Es entstehen die frühen Kreuzigungsbilder.
[7] Zweite u.a.: Reden zu Lüpertz, S. 44.

ein Jahr im Bergbau und im Straßenbau. Er studiert ein Semester[8] an der Düsseldorfer Kunstakademie an der er seit 1988 eine Professur inne hat und ihr derzeit (2002) als Rektor vorsteht.

Seit 1961 ist Lüpertz als freischaffender Künstler tätig. Er zieht nach Berlin. Zusammen mit anderen Künstlern gründet er 1964 die Künstlergalerie „Großgörschen" als Produzentengalerie.[9]

Es entstehen die ersten „Dithyramben Bilder". 1966 veröffentlicht er das Dithyrambische Manifest „Kunst die im Wege steht".[10]

Es folgt 1968 das Manifest „Die Anmut des 20. Jahrhunderts wird durch die von mir erfundene Dithyrambe sichtbar gemacht".[11]

Es folgen zahlreiche Ausstellungen (Biennale Berlin; documenta 6, 1977, von der er, zusammen mit Baselitz, aus Protest zurücktritt, da Penck aus politischen Gründen nicht zugelassen wird).

Er erhält 1970 den Preis der Villa Romana der einen einjährigen Aufenthalt in Florenz beinhaltet. Es entstehen die ersten „Deutschen Motive". 1971 wird ihm der Preis des Deutschen Kritikerverbandes verliehen.

1974 tritt er eine Gastdozentur an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe an. Von 1974 bis 1987 übernimmt er dort eine Professur.

Es erscheint 1975 sein erster Gedichtband „9X9".[12]

Ab 1977 beginnt er „Stil"-Bilder zu malen. Er schafft die Wandbilder für das Krematorium Ruhleben, beginnt 1980 den „Alice im Wunderland- Zyklus". Es entstehen erste eigenständige Bronzen.[13] Er malt Bühnenbilder[14] und veröffentlicht zahlreiche Schriften wie z. B. das „Tagebuch New York, 1984"[15], „Bleiben Sie sitzen

[8] Schwerfel; S. 59; Lüpertz: „*Ich bin damals nicht freiwillig* [von der Kunstakademie] *gegangen. Ich bin damals hinausgeflogen, weil ich eine andere Vorstellung von Akademie hatte. Heute bin ich Rektor, weil ich diese Vorstellung realisieren will*"..

[9] Die Ausstellenden Künstler sind gleichzeitig die Galeriebetreiber.

[10] Lüpertz: Kunst die im Wege steht. Dithyrambisches Manifest, Berlin 1966.

[11] Lüpertz: Die Anmut des 20. Jahrhunderts wird durch die von mir erfundenen Dithyramben sichtbar gemacht, in: Fasanenstr. 13, hrsg. von der Galerie Springer, Nr. 2, Berlin 1968.

[12] Lüpertz:9X9, Gedichte, Zeichnungen, Berlin 1975.

[13] Standbein, Spielbein, 1980.

[14] Z.B. 1982 am Stadttheater Kassel zu Kunads Oper „Vincent" sowie 1983 am Ulmer Theater für Massenets Oper „Werther". Das Bühnenbild wird jedoch vor der Premiere auf Wunsch der Sänger entfernt.

[15] Lüpertz: Tagebuch- New York, Bern, Berlin 1984.

Heinrich Heine"[16], die Gedichtsammlungen „... und ich spiele, ich spiele" und „Ich stand vor der Mauer aus Glas". 1981 nimmt er an der documenta 7 teil.
1985 findet die erste Auseinandersetzung mit antiken Themen statt. Es entstehen die Bilder über das „mykenische Lächeln".
Lüpertz übernimmt 1986 eine Professur an der Düsseldorfer Kunstakademie und steht ihr seit 1988 als Rektor vor. Es entstehen die „Zwischenraumgespenster" und die Bronze „Titan". 1989 bis 1990 entstehen Entwürfe für die 15 Kirchenfenster im Chor der Kathedrale in Nevers.
Ab 1993 beginnt die vorerst letzte große Werksphase „Männer ohne Frauen-Parsifal". 2001 entstehen die Monumentalbronzen der „Parisgruppe".
Lüpertz lebt und arbeitet in Karlsruhe, Düsseldorf und Berlin.

Prägende Lebensstationen

Der folgende Abschnitt konzentriert sich auf den Beginn von Lüpertz Schaffensweg, da hier der Grundstein für alle folgenden Werke gelegt wurde. In dieser Zeit findet die „künstlerische Initialzündung" statt, ab der er konsequent sein eigenes Konzept der Malerei bis zum heutigen Tage umsetzt.

Die allgemeine Kunstsituation in Berlin Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre

Die vorherrschende Kunstrichtung seit den 50er Jahren war das Informell und der Tachismus. Maler wie Baumeister, Meistermann, Nay, Wols aber auch Buffet hatten sich etabliert und bestimmten den allgemeinen Kunstgeschmack. Eine gewollt modernistische Formensprache hatte sich im Wohndesign aber auch in gefälliger Malerei niedergeschlagen und selbst in konservativste Kreise Einzug gehalten.[17] Die informelle abstrakte Kunst wurde durch die Allgegenwärtigkeit im Alltag korrumpiert. Aus dieser Situation heraus entstand Anfang der 60er Jahre eine breite Gegenbewegung, die bewusst mit den traditionellen Formen der Kunst brach, um ihr neue Artikulationsmöglichkeiten abzuringen.

[16] Lüpertz: Bleiben Sie sitzen Heinrich Heine, Wien 1984.
[17] Bangert; S. 38.

Als Markus Lüpertz anfangs der 60er Jahre nach Berlin zog, herrschte dort, wie er selbst sagt, ein kulturelles Vakuum.[18] Durch die politische und geographische Isolation gab es auch kaum Impulse von außen, welche die junge Künstlergeneration beeinflussen konnte. Lüpertz beschreibt es als *„ein Montmartre-Leben wie im 19. Jahrhundert, bar jeder Modernität und jeder Information aus der Außenwelt"*.[19] Lediglich von einigen Bezirks-Kulturämtern, dem Amerikahaus und den wenigen jungen Galerien wie Schüler, Springer, Block und Werner[20] konnten neue Impulse gegeben werden.
Als ersten wirklichen beeindruckenden Auftritt der Moderne in Berlin beschreibt Lüpertz die Ausstellung der Amerikanischen Abstrakten Expressionisten (wie z.B. de Kooning u. a.) in der Berliner Kunstakademie,[21] deren Einfluss sich auch in den frühen Arbeiten wie der „Donald Duck" Serie deutlich widerspiegelt.

Wenig später hielt die Pop- Art Einzug in Berlin. Die Galerie Mike McCullen zeigte R.B. Kitaj, Jim Dine und Allen Jones. 1964 schockierte Beuys mit seiner spektakulären Aktion „Der Chef" das Berliner Publikum. Die Malerei an sich galt als „totes" Medium. Die jetzt vorherrschende Kunstrichtung war nun stark durch die Suche nach neuen Ausdrucksformen geprägt. Aktionskunst, Happenings und Objektkunst waren en vogue. Beuys schuf durch die Sozialskulptur eine Erweiterung des Kunstbegriffes, und die Fluxusbewegung griff den Dadaismus wieder auf. Eine allgemeine Politisierung der Kunst, nicht zuletzt durch den großen Einfluss der amerikanischen Pop-Art, setzte ein.[22] In dieser Zeit trotzte Lüpertz dem allgemeinen Zeitgeist und setzte auf die traditionelle Malerei. Die frühen Bilder dieser Zeit zeichnen sich noch durch eine ungebrochene Farbigkeit und einen

[18] Schwerfel; S. 25.
[19] Schwerfel; S. 26.
[20] Zweite: Gemälde-Skulpturen, 1996, S. 11.
[21] Schwerfel; S. 26.
[22] Schwerfel; S. 26; Lüpertz: „ Die Pop- Art gewann [in Berlin] größte Bedeutung, weil Berlin sich als Mutter sämtlicher politischer Ideen sah. Das war der beginnende Untergang, denn jetzt schiss die Politik die ganze Kultur zu".

„emphatischen, expressiven Pinselduktus“[23] aus. Er malt ausschließlich mit Dispersionsfarbe.[24] Bald darauf entstanden die ersten „Dithyramben“ Bilder.

Großgörschen 35, Berlin

Die 1964 von Lüpertz gegründete Galerie Großgörschen 35 war als eine Art Selbsthilfe-Galerie konzipiert. Angelegt auf 12 Monate[25], hatte jeder der beteiligten Künstler die Möglichkeit, die Galerie für einen gewissen Zeitraum zu bespielen und sich der Stadt zu präsentieren. Lüpertz eröffnet die Galerie mit der Ausstellung „Dithyrambische Malerei“.

Die ausstellenden Künstler galten als Außenseiter. Neben Lüpertz, Hödicke und Koberling stellten auch kritische Realisten wie Petrick, Sorge und Diehl aus. Die Galerie war also auf keine konkrete Stil- oder Kunstrichtung festgelegt. Da Lüpertz seit 1962 am Konzept der Dithyramben arbeitete, blieb er auch hier weitgehend unbeeinflusst von anderen Künstlern dieser Gemeinschaft.

Die Dithyramben

Der Begriff Dithyrambus im eigentlichen Sinne bezeichnet das altgriechische Kultlied des Dionysos, aus dem sich die Tragödie entwickelte. Der Chor des griechischen Theaters fungierte einerseits als Kommentator des Geschehens aber auch als Ratgeber und Mahner des Protagonisten. Lüpertz beruft sich auch auf Nietzsche, dem zufolge der Satyrchor des Dithyrambus die rettende Tat der griechischen Kunst ist. Die Berliner Malergruppe um Hödicke, Koberling, Senft und Hohburg[26] verwendeten als erste in einer Ausstellung diesen Begriff, jedoch in anderem Kontext *„ohne aber darauf zu beharren“ (Lüpertz).*[27] Danach adaptierte Lüpertz den Begriff, nicht aber die malerisch-maltechnische Auffassung der Gruppe. In Lüpertz’ dithyrambischem Konzept wird ein wiedererkennbarer

[23] Zweite: Gemälde-Skulpturen, 1996, S. 12.
[24] Siehe: Kapitel Rezepte. Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[25] Schwerfel; S. 31, Lüpertz: “Bei der Gründung legte ich das Großgörschen ganz präzise auf ein Jahr an. [...] danach musste die ganze Sache Sterben.“
[26] Schwerfel; S. 30, 31.
[27] Schwerfel; S. 31..

„Gegenstand in die Monumentalität gedrängt" (Zweite)[28] und mit großer Geste präsentiert. Die eigentliche Verfremdung geschieht dadurch, dass der Gegenstand aus seinem uns vertrautem Umfeld in eine neue unbekannte Umgebung und so in einen neuen Kontext transferiert wird.
Maltechnisch tritt ebenfalls ein Bruch ein. Während sein Umfeld schwerpunktmäßig Dispersionsfarbe verwendet,[29] malt er die flächigen Formgebilde mit Leimfarbe.

Die Entwicklung zum Einzelgänger

In der Zeit vor 1961 in Krefeld und Düsseldorf blieb Lüpertz von der Öffentlichkeit weitgehend unbeachtet und konnte so seine *„(...) eigene Empfindlichkeit leben ohne wirklich Kritik zu erfahren" (Lüpertz).*[30] In Berlin zeichnete sich sein eigener Weg relativ schnell ab. Mit der Entwicklung der Dithyramben 1962 hatte Lüpertz selbstbewusst sein eigenes Universum geschaffen. Da ihm dieses als Rahmenbedingung die Freiheit gab, alles zu malen was er malen wollte,[31] konnte er, ungeachtet anderer Kunstströmungen, sein Konzept voller Überzeugung und konsequent weiterverfolgen und ausbauen. Der Einsatz von Leimfarbe[32] und später von Tempera[33] trug zur Steigerung der Abstraktion bei, da so die plakative Monumentalität[34] der Werke noch stärker betont wurde.

Wegbereiter, Wegbegleiter

Vorbilder

Die frühen Bilder spiegeln, wie schon erwähnt, noch eine gewisse formale Nähe zu Künstlern des amerikanischen abstrakten Expressionismus und der Cobra-Gruppe wieder. Mit den Dithyramben werden die Arbeiten jedoch völlig eigenständig.

[28] Zweite: Gemälde- Skulpturen, 1996, S. 14.
[29] Althöfer; S. 126.
[30] Schwerfel; S. 25.
[31] Schwerfel; S. 28.
[32] Siehe Kapitel 8.2, Rezepte, Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[33] Siehe Kapitel 8.2, Rezepte, Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[34] Zweite: Gemälde-Skulpturen, 1996, S. 14.

Eine direkte Beeinflussung durch den sogenannten „Vater der Neuen Wilden"[35] Karl Horst Hödicke, ist somit fraglich. Hödicke, Lehrer von Middendorf und Salomé in Berlin, hat vielmehr nur soweit einen formal ähnlichen Ausgangspunkt, als dass er zur selben Zeit ebenfalls auf große gestische Malerei zurückgreift. Die allgemeine Annahme der Beeinflussung geht auf die Ausstellung „Zeitgeist" von 1983 im Berliner Gropiusbau zurück, bei der, neben Hödicke auch Immendorf, Baselitz, Kiefer, Penck und Lüpertz als „Neue Wilde"[36] vertreten waren und Kritiker eine gewisse Urheberschaft im Geiste zu erkennen meinten.[37]

Im Laufe der späteren Entwicklung setzt sich Lüpertz sehr stark mit Künstlern früherer Epochen auseinander. Er adaptiert jedoch nur „Bildgegenstände", nicht aber Stile und Techniken für seine Malerei. Sie dienen als Inspirationsquelle und Ideengeber.[38] Phasenweise orientiert er sich an der Skulptur der Antike, der Malerei der Gotik, an Dürer, an Poussin, Chardin, am monumentalen Historienbild des 19. Jahrhunderts (Feuerbach, Marees, Delacroix), an Corot, Manet, Maillol und Picasso. Die große Bibliothek des Ateliers in Düsseldorf umfasst beinahe die gesamte Kunstgeschichtsschreibung.

Im Gespräch betont Lüpertz stets seine hohe Wertschätzung für Nay und ein Verständnis für Buffet.[39]

Eine tatsächliche Beeinflussung erfährt Lüpertz wohl nur durch sich selbst. Indem er mit Formen spielt, Serien und Variationen eines Themenkreises schafft und vor allem Motive zeichnerisch, malerisch, plastisch und verbal wiederholt umsetzt, findet ein andauernder Dialog, eine Weiterentwicklung und Rückorientierung durch und an eigenen Werken statt.

[35] Uecker; S. 76.
[36] Der Begriff „Neue Wilde" geht ursprünglich auf eine Ausstellung in Frankreich zurück. *„Das war eine Ausstellung in Paris. »Les nouveaux Fauves». Da war Immendorf, Penck, Lüpertz und Baselitz. Und die deutsche Presse hat dann daraus die „Neuen Wilden" gemacht. Es gab dann noch die (Mannheimer?) Gruppe die sich selbst als die „Neuen Heftigen", also „heftige Malerei" genannt haben. Da das aber ein Zungenbrecher ist, ist das dann alles in einen Topf geworfen worden".* Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[37] Uecker; S. 84.
[38] Schwerfel; S.46.
[39] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.

Freunde und Begleiter

Lüpertz schätzt den Kontakt zu Künstlerfreunden. Er ist eng mit Baselitz[40], Immendorf, Kirkeby und Penck befreundet. Er empfindet die Notwendigkeit einer „übergesellschaftlichen Kommunikation"[41] mit einer gleichgesinnten „Künstlerelite".[42] Eine gewisse gegenseitige Beobachtung findet im Sinne eines gegenseitigen Anspornes, einer Meisterschaft[43] statt. So begann Lüpertz Anfang der 80er Jahre mit den eigenständigen Bronzen nur wenig später als Baselitz.
Man schätzt und versteht sich gegenseitig. Trotz einer gewissen formalen Nähe, die wohl eher aus ähnlichen Startbedingungen und einer ähnlichen Grundeinstellung der Malerei gegenüber resultiert, kann von einer direkten gegenseitigen Beeinflussung auch hier nicht ausgegangen werden.

Malerisch-künstlerische Entwicklung

Traditionalismus und Avantgardismus

Lüpertz sieht sich in der klassischen Tradition der Malerei verankert. Traditionelle Malerei, jedoch nicht im Sinne von altbekannter, sondern von „neu erfundener Malerei". Die Malerei hat sich von den *„herrschenden Richtungen der Kunst entfernt,* (und) *ist heute eine ungeliebte Disziplin. Das Gegenteil von Massenkultur" (Lüpertz).*[44] Er propagiert eine Rückbesinnung auf die eigentlichen Werte des Metiers: Schönheit und Sinnesfreude.[45]

Abstraktion und Gegenstand

Trotz aller Gegenständlichkeit malt Lüpertz abstrakt. Er sieht die Abstraktion als gleichberechtigte Selbstverständlichkeit zum Realen. Die Abstraktion besteht für

[40] Schwerfel; S. 31; Lüpertz begegnet Baselitz erst kurz bevor seiner Abreise aus Berlin. Anfang der 60er Jahre löste Baselitz durch sein Gemälde „Die große Nacht im Eimer" einen Skandal aus. Das Bild wurde durch die Polizei aus der Galerie Werner und Katz heraus beschlagnahmt. Lüpertz hatte sich die Ausstellung angesehen, konnte aber kein Gefallen an den Bildern finden da *er „[...] eine andere Vorstellung von Malerei, mit einer viel glatteren Oberfläche [...]"* (Lüpertz) hatte. Baselitz malte damals mit Ölfarbe und einem sehr pastosen Farbauftrag.
[41] Schwerfel; S. 33.
[42] Schwerfel; S. 33.
[43] Schwerfel; S. 33.
[44] Schwerfel; S.17.
[45] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.

ihn darin, einen Gegenstand, einen „unsinnigen" Gegenstand zu erschaffen. Einen poetischen Gegenstand der einfach nur da ist, fern von jeglicher Funktion. *„...ein aus einer anderen Welt gestrandetes Element" (Lüpertz).*[46] Mit der Erschaffung der Dithyramben war es ihm möglich, diesen Schritt zu vollziehen. Diese Grundhaltung findet sich in allen Arbeiten von Lüpertz wieder.

Themenkreise

Lüpertz greift in seinen Darstellungen auf traditionelle Motive und Themen zurück. Diese können Landschaften, Stilleben, figürliche Szenen, einzelne Gestalten und Köpfe sein.[47] Seine Themen findet er in der Literatur, in der Oper, in vergangenen Kunstepochen, in der christlichen Ikonographie oder der Antike. Durch Verknüpfung oder Verfremdung setzt er die Motive und Themen in einen neuen Kontext und beansprucht sie so für sich selbst.

Vom Einzelbild zur Serienmalerei

Seit den frühen 70er Jahren malt Lüpertz Bilderserien. Er sieht darin einen *„Modus zum Darstellen der Abstraktion" (Lüpertz).*[48] Beeindruckt von der zeitlichen Abfolge von aneinander gereihten Einzelsequenzen im Film wendet er dieses Prinzip auf seine Malerei an. Bilderserien entstehen nun als Dokumentation einer Zeitspanne[49] und sollen auch als Gesamtfolge betrachtet werden. Diesem Prinzip ordnet sich auch seine Malweise unter. Er malt stets mehrere Bilder gleichzeitig.

Maler[50], Dichter, Zeichner und Bildhauer

Lüpertz ist in erster Linie Maler. Trotzdem lässt er sich nicht rein auf diese Kunstgattung reduzieren. Neben der Malerei stehen Grafik und Bildhauerei aber auch Dichtung und Prosa als gleichberechtigte künstlerische Ausdrucksformen

[46] Schwerfel; S.30.
[47] Zweite: Gemälde- Skulpturen, 1996, S. 7.
[48] Schwerfel; S. 42.
[49] Schwerfel; S. 42.
[50] Die Malerei wird in diesem Punkt nicht weiter erläutert, da seine Ansichten und Arbeitsweisen im Verlauf der vorliegenden Arbeit ausführlicher behandelt werden.

nebeneinander. In dieser Gleichwertigkeit sieht sich Lüpertz als „Zeichnender Maler", „Bildgestaltender Maler", als „Schreibender Maler".[51]

Zu Dichtung und Prosa

Wie in der Malerei ist auch die Dichtung und Prosa einerseits ein spontaner aber auch langwieriger, komplexer Prozess. Aus einer Intuition heraus schreibt er schnell, trägt dann den Gedanken mit sich, überarbeitet das Geschriebene, greift auf früheres zurück, wirft wieder um. Durch das dauerhafte Befassen und die intellektuelle „Vorarbeit" erreichen seine Schriften eine gewisse „Massivität". [52] Die intensive Auseinandersetzung und das Ringen mit dem Material, in diesem Falle der Sprache, ist programmatisch für Lüpertz' Kunst und gerade in seinen Gedichten (Abb. 22) und Aufsätzen deutlich spürbar.

Zur Grafik

Lüpertz' Grafik untergliedert man in „eigenständige-" und „Hilfsgrafik". „Eigenständige Grafik" bezeichnet die Arbeiten auf Papier wie Zeichnungen, Malereien und repromechanische[53] Werke, die aus ihrem Selbstzweck heraus angefertigt werden (Abb. 212-214). „Hilfsgrafiken" beschreiben Entwurfszeichnungen (Abb. 21, 128), Studienblätter (Abb. 168, 118), aber auch „durchgearbeitete" fertige Arbeiten (Abb. 126-127), die eine Zwischen- oder Entwicklungsstufe für andere eigenständige Arbeiten bilden. Sie besitzen deswegen nicht weniger künstlerische Qualität, sollten aber in Verbindung der daraus resultierenden Arbeiten gesehen werden. Grafische Arbeiten finden aber auch immer wieder ihren Weg in die Gemälde. Als Collage[54] (Abb. 230-232) und als Malgrund[55] (Abb. 226) werden sie in den Malprozess integriert[56]. Zu

[51] Schwerfel; S. 58; Lüpertz: „*Ich dichte als Maler, ich schaffe Skulptur als Maler, ich schreibe als Maler. Alles was ich weiß, weiß ich aufgrund der Malerei.*"
[52] Dieter Marschall im Gespräch mit dem Autor.
[53] Z.B. Radierungen, Holzschnitte, Lithographien etc.
[54] Z.B. Dürers Garten- Gewitter, 2001, Mischtechnik, Papier, auf Leinwand, 162 x 130 cm, in: Lüpertz, Markus: Dürers Garten, (Kat.), Augsburg: Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Neue Galerie im Höhmann-Haus, 2002.
[55] Z.B. Tod und Maler- dithyrambisch, 1973, Gouache, Mischtechnik auf Papier auf Leinwand, 213 x 190 cm, in: Zweite: Gemälde- Skulpturen, Düsseldorf, 1996.

berücksichtigen ist der Papierträger als „Sekundärwerkzeug". In Abklatschtechnik[57] (Abb. 341, 343) fungiert das bemalte Papier als Träger der nassen pastosen Farbe, die dann auf die Leinwand gedrückt wird. Die so verwendeten Trägerpapiere werden oft ebenfalls in Kompositionen integriert. Holzschnitte werden mit Ölfarbe auf Papier (z. B. Transparentpapier) gebracht und können als eigenständige Elemente[58] in die Bildkomposition mit eingebaut werden (Abb. 254-255).

Zur Skulptur

Skulpturen im eigentlichen Sinne tauchen erstmalig 1981 auf. Nach der Skulpturenserie „Alice im Wunderland" entstand Lüpertz wichtige Skulptur „Standbein, Spielbein" aus einer intensiven Auseinandersetzung mit der Antike, aus einer *„Neugier für die Antike" (Lüpertz)*[59]. Vorher wurden zwar immer auch kleinformatige plastische Arbeiten angefertigt (Abb. 23), die aber zu einer tieferen Auseinandersetzung mit Themen in Gemälden[60] dienten. Sie sind sozusagen plastische Studien einer gemalten Wirklichkeit.[61]

Die Skulptur folgt einer malerischen Auffassung.[62] Durch die Oberflächenfassung (oder Patinierung) wird eine Gesamtansichtigkeit geschaffen die von jeder Seite eine neue unerwartete Perspektive bietet. Lüpertz meint dazu: *„Wenn du* (gemeint ist H. P. Schwerfel) *die Bildhauerskulptur von vorne betrachtest, weißt du meistens schon, wie hinten die Gestalt endet. Bei der Malerskulptur ergibt jede Ansicht ein anderes Bild* (...) ".[63]

---

[56] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[57] Z.B. Dürers Garten- Verdammnis, 2001, Mischtechnik, Papier auf Leinwand, 130 x 162 cm, in: Lüpertz, Markus: Dürers Garten, (Kat.), Augsburg: Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Neue Galerie im Höhmann-Haus, 2002.
[58] Z.B. Dürers Garten- Verdammnis, 2001, Mischtechnik, Papier auf Leinwand, 130 x 162cm, in: Lüpertz, Markus: Dürers Garten, (Kat.), Augsburg: Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Neue Galerie im Höhmann-Haus, 2002.
[59] Schwerfel; S.47
[60] Schwerfel; S. 46;Lüpertz: „*Bildliche Figurationen machen mich so neugierig, dass ich sie in Skulptur umsetzen möchte*".
[61] Schwerfel; S. 46 Lüpertz: „*Bereits meine Dithyramben habe ich zuerst in Gips modelliert und anschließend gezeichnet. Ich habe also den Gegenstand geschaffen, um ihn anschließend ins Bild zurückzuholen*".
[62] Schwerfel; S. 47.
[63] Schwerfel; S. 47.

Wird im gemalten Bild eine eigene Wirklichkeit geschaffen, so tritt die Malerskulptur in direkten Dialog mit dem vorgegebenen, vorhandenen Raum in dem sie steht.
„Ich verstehe die Skulptur als Artikulation des Horizonts. In einer Skulptur verweist das Kunstwerk auf den realen Horizont. So ist die Skulptur selbst sekundär, weil sie eine haptische und eine realistische Vernunft darstellt. Wie versponnen sie auch sein mag, ist sie durch ihr Material doch ein Gegenstand, was immer sie auch aussagt. Deshalb könnte man hingehen und die Skulptur als vernünftige Kunst bezeichnen" (Lüpertz).[64]

Die Bronzeskulpturen werden meist farbig gefasst oder selten ungefasst patiniert. Neben dem erwünschten „malerischen Moment" liegt dieser Behandlung noch die hohe Ästhetik der Bronzeoberfläche an sich zu Grunde. *„Die Oberfläche der Bronze ist so schön, dass man sie schon wieder zerstören muss" (Lüpertz)* [65]
Die geschaffene Skulptur taucht wiederum als Motiv in Malerei und Grafik auf.

Jedes der genannten Elemente, Malerei, Dichtung, Grafik, und Skulptur beeinflusst also das Andere formal und inhaltlich. Es besteht demnach ein permanenter Dialog zwischen den einzelnen Kunstgattungen, der aber durch eine malerische Auffassung des Künstlers bestimmt und geleitet wird.

Ausgeprägte Werkphasen

Ein Großteil des Schaffens von Markus Lüpertz kann in sogenannte Werkphasen zusammengefasst werden. „Werkphasen" beinhalten einerseits Bilderserien, d. h. Bilder mit gleichen oder ähnlichen formalen bzw. inhaltlichen Aspekten, aber auch Gemälde, die in Material und Technik Zusammenhänge erkennen lassen. Die „Werkphase" definiert sich über eine entstehungszeitliche Nähe der Folgebilder. Dieser weitgehend nachvollziehbare „chronologische Fluss" einer großen Phase kann durch kleinere Serien kurzfristig unterbrochen sein.

[64] Schwerfel; S. 47.
[65] Schwerfel; S. 47.

Eine exakte Anbindung der Werkphasen an maltechnische Vorgänge ist nicht möglich, da der Künstler zu bestimmten Zeiten zwar eine gewisse Vorliebe für einzelne Techniken und Malmedien entwickelt, aber auch hier die Grenzen fließend sind.

Die folgende Einteilung bezieht sich also auf eingesetzte Materialien und auf deren Oberflächenerscheinungen. Bezeichnungen wie „Leimfarbe", „Ölfarbe", „Mischtechnik" etc. werden im Kapitel „Rezepte" ausführlich erläutert.

Die Auflistung berücksichtigt nur Werke ab 1962, da ab dieser Zeit der eigentliche Entwicklungsprozess im Werk ablesbar ist. Zudem sind Informationen über frühere Arbeiten nur spärlich vorhanden.[66]

Die Tabelle fasst die Werkphasen und charakteristische Einzelwerke chronologisch zusammen. Die aufgelisteten Gemälde stehen exemplarisch für Schaffensphasen und sind deshalb nicht näher bezeichnet. Die Angaben zur Maltechnik und sonstigen Besonderheiten wurden vom Künstler und seinen Assistenten (*kursiv* geschrieben) als Kommentar beigefügt. Zu beachten ist, dass die „Angaben zur Maltechnik" aus Katalogen übernommen wurden und teilweise durch das Atelier Lüpertz in der Spalte „Besonderheiten" revidiert wurden. Auf eine inhaltliche Beschreibung der Phasen wird verzichtet, da diese in der einschlägigen Literatur weitgehend behandelt sind.

[66] Schwerfel; S. 20; Lüpertz im Gespräch, wann der Wunsch, Maler zu werden erstmals aufgetreten ist: „*Mit 12, 13 habe ich Cowboys gemalt. Dann ging ich mit meinem Berufswunsch zu meiner sehr bürgerlichen Familie. Die war etwas verzweifelt, aber da sie mich sehr liebten, bekam ich freie Hand*".

Werkphase, Serie, Kunstwerk	**Jahr**	**Angaben zur Maltechnik (die Angaben beziehen sich auf Katalogangaben)**	***Besonderheiten (Hinweise von Dieter Marschall und Fritz Dickgiesser, Assistenten im Atelier Lüpertz)***
Donald Duck/ Micky Maus- Serie	**1962-63**	Dispersionsfarbe auf Baumwollgewebe, Rupfen und Papier	*Eine Grundierung im eigentlichen Sinne liegt meist nicht vor. Die „erste Malschicht" liegt im Tuch. Sie ist meist sehr dünn und lasierend und sperrt den Grund gewissermaßen ab. Die folgende zweite Schicht (mit Schlieren) ist dann deckend bis pastos. „Es war eine ärmliche Zeit. Keilrahmen wurden teilweise aus Bretterzäunen hergestellt, die vorher nachts unerlaubter Weise abgebaut wurden. Die Verwendete Leinwand der Donald Duck-Serie stammte weitgehend aus einer Aktion von Wolf Vostell. Vostell hatte mit der Leinwand den Gehweg zu seiner*

			Galerie ausgelegt. Sie war rot bemalt. Aus dieser Bemalung resultiert die leicht rötliche Erscheinung einiger Gemälde der Serie (z. B. Ohne Titel (Donald-Duck- Serie), ML 148L, 1963)
Dithyramben	**ab 1963**	Leimfarbe auf sehr dünnem Baumwoll- oder Leinengewebe	*Der Träger ist teilweise ungrundiert. Dünne Untermalung (evtl. Grundierung). Die Leimfarbe sitzt wie Aquarellfarbe auf Papier auf. Es gibt nur minimale Pastositäten. „Sieht aus wie als ob es im Stoff sitzen würde." (Lüpertz)*
Feiglinge- Kopfmonumente	**1964**	Leimfarbe auf feinem Baumwollgewebe	
Dithyrambe- Schwebend **Übergangsbilder**	**1964**	Leimfarbe auf Baumwollgewebe	
Zeltbilder, Diamanten	**1965**	Leimfarbe (Tempera su tela?)	*Unterzeichnungen mit Wachskreide.* *In gleicher Technik gemalt, wie vorher beschrieben.*
Baumstämme, Baumstümpfe	**1966**	Leimfarbe mit Dispersionsbinder	*In gleicher Technik, wie vorher beschrieben, jedoch dichter gemalt. Es sind fast oberflächenlose Bilder. Eventuell wurden„Weißhöhungen"*

			mit Ölfarbe aufgesetzt.
Steppdecke	**1967**	Leimfarbe auf Leinwand/ Nessel	*Es wurde nur selten grundiert. Wenn überhaupt, dann findet sich eine dünne Untermalung direkt auf dem Bildträger. In der gleichen Technik gemalt, wie vorher beschrieben. Die Malerei wird jedoch dichter: Es werden mehrere Farbschichten aufgetragen. Charakteristisch sind die feinen Pinselgrate.*
Spargelfeld	**1966**	Leimfarbe auf Leinwand	
Dachpfannen	**1967-68**	Leimfarbe auf Leinwand (!) Schichtenmalerei, um die Farbe stärker zum Klingen zu bringen.	
Baumstamm mit weißem Segel	**1968**	Leimfarbe auf Leinwand (!)	
Deutsche Motive Helme sinkend, dithyrambisch	**1970**	Leimfarbe auf Nessel, Tempera	*In der gleichen Technik gemalt, wie vorher beschrieben, jedoch sehr dünner Farbauftrag.*
Weintrauben	**1971**	Leimfarbe auf Nessel	
<u>Deutsche Motive:</u> Ähre	**1972**	Tempera (eventuell im Schlussstadium mit wenig Ölfarbe überarbeit)	*Die Bilder sind meist ungrundiert. Als Bildträger dient nun auch neben Leinen und Baumwollgeweben,*

Arrangement für eine Mütze	**1973**	Öl auf Leinwand (Eitempera?)	*verstärkt aufgeklebtes Papier. Lüpertz beginnt in dieser Serie Eitempera und Malertempera (Brutaltempera) zu verwenden. Die Malschicht wird insgesamt dicker, die Oberfläche dichter. Teilweise ist die Farbe gespachtelt. Es entstehen so „brettharte Schichten".* *Technisch liegt der gleiche Bildaufbau vor, wie vorher beschrieben. Er fängt mit Leimfarbe an, legt dann Tempera drüber, und setzt vereinzelt ölige Lasuren auf Ölanteile.*
Zyklop	**1973**	Leimfarbe, Öl, Tempera(?)	
Tod und Maler- Dthyrambisch	**1973**	Gouache, Tempera, Leimfarbe	
Palette	**1973**	Tempera, Öl	
Schwarz- Rot- Gold- Serie	**1974**	Leimfarbe, Ei- Tempera(?)	
Babylon	**1975**	Leimfarbe, Tempera, langsam kommt verstärkt Öl ins Bild. Ungebrochene Farbe aufgesetzt	*In der gleichen Technik gemalt, wie vorher beschrieben. Die öligen, „terpentinigen" Lasuren*

Stil: Eins-Zehn	**1977**	Ölfarbe, Leimfarbe auf Leinwand	*nehmen zu. Es beginnt die , Hinwendung zur Ölfarbe. Begonnen wird im Malprozess wieder mit Leimfarbe und Malertempera, dann setzt aber verstärkt Ölmalerei ein. Es treten Mischungen von „trockenen und fetten" Bereichen der Ölfarbe auf. Die Oberflächen werden „brettiger" (härter). Konturen werden gekratzt. Es entstehen „kraterhafte Konturen" mit Reliefcharakter.*
Schöne Gegenstände	**1978**	Öl, Tempera und Leimfarbe auf Leinwand Mischtechniken	*In der gleichen Technik gemalt, wie vorher beschrieben. Die Farben werden jedoch öliger. Er setzt wässrige Lasuren (Leimfarbe, Stofffarbe (Dispersionsfarbe)) auf.*
(Haus am See)	**1979**	Mischtechnik, wässrig, Tempera, auf Leinen und Baumwollgewebe.	
Mailänder Kompositionen	**1980**	Öl, möglicherweise mit Dispersionsuntermalungen auf Leinen- und Baumwollgewebe und Pappe	*In der gleichen Technik gemalt, wie vorher beschrieben. Die Malerei ist jedoch weniger pastos. Sie wird*

Bilder über den Faschismus	**1980**	Öl auf Leinwand	*lasierend dünn aufgebracht.*
Alice im Wunderland-Zyklus	**1980**	Öl auf Leinwand	*Lüpertz verwendet jetzt fast reine Ölfarbe. Er verwendet Trockenpigmente als Zusatz. Das sind „Pigmentpampen". Charakteristisch für die Malerei sind „Farbgrate im Strich" und die ansonsten homogene Oberfläche.*
Kongo	**1981**	pure Tempera (?), ölige Lasuren,	*In der gleichen Technik gemalt, wie vorher beschrieben, jedoch mit hohem Asphaltanteil gemalt. Die Schichtstärke nimmt wieder zu.*
6 Bilder aus dem Leben eines Dichters	**1981**	Öl auf Leinwand	*In der gleichen Technik gemalt, wie vorher beschrieben. Der Asphaltanteil nimmt weiter zu.*
Berliner Straßen Bilder, Der Morgen und der Abend	**1981**		
Standbein, Spielbein	**1982**	Öl auf Leinwand	*In der gleichen Technik gemalt, wie vorher beschrieben. Die*

			Malerei ist jedoch weniger pastos.
Selbstportraits	**1983-84**	Öl auf Leinwand, wässrige Lasuren	*Massive Ölmalerei mit pastoser Strichführung.*
New York-Bilder	**1984**		
Pierrot Lunaire	**1984**	Dispersionsfarbe auf Wellpappe	*Es handelt sich wohl um Mischungen. Sicherlich auch mit Ölfarben. „Das war die Karlsruher Hochzeit. Dort wurden auch Dekorationen so gemalt"*
Ratten und Melonen, Melonenmathematik	**1985**	Öl auf Leinwand / Wellpappe	*Die Bilder bestehen jetzt fast aus reiner Ölmalerei.*
Courbet. Akt mit Melonen	**1985**	Öl auf Leinwand	*Die Ölfarbe wird dicker und fetter eingesetzt.*
Bilder über das mykenische Lächeln	**1985**	Öl/Dispersion auf Leinwand	*In der gleichen Technik gemalt, wie vorher beschrieben. Die Malschicht ist besonders stark. Die Oberfläche wirkt jedoch weniger*

			pastos, da die Schichten dünn aufgebracht werden. Ein Oberflächenrelief wird durch Abtragen von Schichten geschaffen. Es wird wieder verstärkt Asphaltfarbe eingesetzt.
Ganymed, Hirte	**1985, 1986**	Öl und Tempera auf Leinwand, Pappe oder Sperrholz	*In der gleichen Technik gemalt, wie vorher beschrieben*
Bilder nach Corot, Salzburger Bilder	**1985-86**	Öl auf Leinwand	*In der gleichen Technik gemalt, wie vorher beschrieben, jedoch ist die Ölfarbe „weniger fett"*
Zwischenraumgespenster	**1986-87**		*Massive Ölfarbmalerei mit „terpentinigen" Lasuren. „Er lässt die Suppen, laufen, kratzt den Untergrund mit dem Pinsel wieder frei" (Marschall). Es entstehen so die charakteristischen Lichter von unten. Das Durchschimmern macht diese Malerei aus.*
Heiligenbilder, Vogelfriedhof, (Bilderstreit) Sebastian im Walde,	**1987-1988**	Öl auf Leinen- und Baumwollträger oder Pappe	*In der gleichen Technik gemalt, wie vorher beschrieben, jedoch „trockener" gemalt. Die*

Franziskus, Antonius, Gärten, Träume			*Serie gilt als eigentliche Vorstufe zu den Poussin-Bildern.*
Leuchterbilder	**1989**	Öl auf Leinen- und Baumwollgewebe	*In der gleichen Technik gemalt, wie vorher beschrieben, jedoch erhöhter Asphaltanteil. Die Oberfläche wirkt „dicht"*
Bilder nach Poussin	**1989, 1990**	Öl auf Leinwand, Nessel und Pappe	*Die Bilder sind dünn gemalt und haben eher eine „offene" Oberfläche. Dünne Lasuren treten nur noch teilweise bei den Poussin-Bildern auf. Die Malerei bleibt in der Ebene (weniger Pastositäten). Teilweise Untermalung mit Dispersionsfarbe. Technisch bildet diese Serie den Höhepunkt der Malerei.*
Parsifal-Männer ohne Frauen	**1992-97**	Tempera, Öl, Leimfarbe auf Leinwand, Nessel, Sperrholz, Pressspan	*In der gleichen Technik gemalt, wie vorher beschrieben. Um eine möglichst stumpfe Oberfläche zu erhalten, wurde diese mit einem mit Pigment gefüllten Socken abgerieben. Beginn des*

			Abklatschverfahrens.
Landschaften	**1997**	Tempera und Öl auf Leinwand	*Die Bilder sind flächiger gemalt. Erste „Bilder im Bild"*
Kirchenfensterentwürfe	**1999**	Tempera auf Papier auf Leinwand	*Es wird Farbfolie eingesetzt um die Wirkung des Glases zu simulieren.*
Stilleben	**2000**	Öl auf Leinen- und Baumwollgewebe	*Aus der ornamentalen Gestaltung der Kirchenfensterentwürfe entwickeln sich die Stilleben. Verstärkt werden collagierte Papiere eingesetzt. Hoher Asphaltanteil*
In Dürers Garten	**2001**	Malertempera, Ölfarbe, Papier und Tusche	*Durch die Collagen und die Abklatsche ist die Malschicht sehr dick und massiv.*
Ikarus (Luft und Wasser)	**2002**	Öl, Eitempera und Dispersionsfarbe auf Nessel	*Alle grundiert. Ölmalerei. Homogene Oberfläche, kaum Pastositäten.*

Teil B. Kunsttechnologische Anmerkungen zum Werk Markus Lüpertz

Der Umgang mit dem Material

Die maltechnische Tradition und Entwicklung

Lüpertz betont immer wieder seine klassische maltechnische Ausbildung nach Max Doerner.[67] Im Laufe seiner Entwicklung wurde die traditionelle Maltechnik immer mehr als Einschränkung der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit empfunden. Aus Erfahrungswerten entwickelte sich eine eigene maltechnische Tradition in der der Maler einerseits versucht, einem günstigen Materialzusammenspiel gerecht zu werden, andererseits aber auch bewusst alterungskritische Materialkombinationen und -komponenten integriert.

Die Problematik seiner eigenen Maltechnik sieht Lüpertz in seiner großen Ungeduld, und, damit verbunden, seiner unglaublich schnellen Arbeitsweise.

Die Funktion und Funktionalität des Materials im Werk

Dem verwendeten Material wird keine wirkliche inhaltliche Bedeutung[68] zuteil. Trotzdem trägt die Wahl deutlich zur gezielten Steigerung der Bildwirkung bei. Lüpertz ist Praktiker. Durch seine Ungeduld verwendet er alles an Material, was gerade greifbar ist und der Bildschaffung in diesem Moment dient. In dem spontanen, aber dennoch überlegtem Akt der Malerei können so die außergewöhnlichsten Materialkombinationen entstehen. Lüpertz achtet dabei wenig auf die werktechnischen Eigenschaften der Einzelkomponenten. Charakteristisch für den Umgang mit dem Material ist die Erschaffung eines gewissen „Schmutzes", durch den seine Arbeiten eine unnachahmliche

[67] *„Ich bin ein sehr gut ausgebildeter Maler. Ich hab also alle Sachen die man so lernen muss über Maltechnik gelernt; hab' mich immer für diese Sachen interessiert, bis hin zu Max Doerner der eine Zeitlang meine Bibel war.".* Markus Lüpertz im Gespräch mit dem Autor am 17.November, 2001. Siehe Anhang, Gespräche mit Markus Lüpertz.

[68] Ausnahmen bilden hier die frühen Dithyramben, bei denen der Einsatz von Leimfarbe als Abstraktionssteigerung eingesetzt wurde sowie die Dürerbilder, bei denen das Papier als Analogie zur Dürergrafik zu werten ist.

Eigenständigkeit besitzen. *„Wenn man es gut meint würde man von Sfumato reden."* *(Lüpertz)*[69]

Wichtig dabei ist ihm auch der ablesbarer Entstehungsprozess.[70] Natürlich achtet er dabei auf gewisse Grundregeln, die aber mittlerweile nur auf eigenen Erfahrungswerten basieren.

Da er immer an mehreren Bildern gleichzeitig arbeitet (Abb. 56), stellt er sich, bei jedem Neubeginn einer Bildschicht, auf die bereits vorhandenen Oberflächengegebenheiten in Materialwahl und Technik ein.

Der Einsatz von Malmaterial im Arbeitsprozess

Katalogbeschreibungen und allgemeine Materialkombinationen

Da Katalogbeschreibungen oft den einzigen Hinweis auf verwendete Materialien und Techniken im Kunstwerk bilden, sollen in dem folgenden Abschnitt die gängigsten Bezeichnungen aufgeschlüsselt werden. Da sich die meisten Katalogbeschreibungen auf Informationen des Künstlers beziehen, sind diese relativ zuverlässig. Es ist zu beachten, dass die Katalogbezeichnungen sich stets nur auf das Material beziehen, aus dem das Gemälde zum Hauptanteil besteht.

Die Bezeichnung der Bildträger ist in den meisten Fällen jedoch nur unzureichend geklärt. Ist der Bildträger ungeklärt, so wird meist „(*Farbmedium*) auf Leinen" oder „(*Farbmedium*) auf Nessel[71]" angegeben da sie die am häufigsten verwendeten Bildträger[72] darstellen.

Unter den unten genannten Bezeichnungen wird aufgeschlüsselt, mit welchen Materialien und Techniken unter der jeweiligen Beschreibung zu rechnen ist. Die Unterpunkte nennen die naheliegendsten Mischungen zuerst. Alle folgenden Unterpunkte treten dementsprechend weniger häufig auf.

[69] Lüpertz im Interview am 17.November 2001 mit dem Autor. Siehe Anhang, Gespräche mit Markus Lüpertz.
[70] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[71] Der Begriff „Nessel" wird oft fälschlicherweise für alle Baumwollträger verwendet. „Nessel" beschreibt jedoch nur ein in „Leinenbindung" gewebtes, ungebleichtes Gewebe mit definierter Fadenstärke. Erkennbar ist es an den charakteristischen „Oberflächenpünktchen" an den Fadenkreuzungspunkten. Für den freundlichen Hinweis bedanke ich mich bei Frau Dipl. Rest. Gisela Trosbach, Textilrestauratorin in München.
[72] Eine detaillierte Auflistung der Bildträger befindet sich im Kapitel Materialsammlung.

Katalogbezeichnung „Leimfarbe“:

Farbleim (Celluloseleim) in Wasser mit Pigmenten

Dispersionsbinder und Pigmente als Beimischung

Katalogbezeichnung „Ölfarbe“

Ölfarbe mit zusätzlichem Leinöl und Sikkativ, ggf. Trocknungsverzögerer

Pigmente als Beimischung

Geringe Anteile anderer Medien wie handelsübliche Dispersionsfarbe Dispersionsbinder mit Pigmenten oder Schellack[73] mit Pigmenten

Katalogbezeichnung „Mischtechnik“

Ölfarbe (s.o.)

Stofffarbe: Dispersionsfarbe aus dem Theaterbereich (Bühnenbildner)

Asphaltlack

Dispersionsfarbe

Dispersionsbinder mit Wasser und Pigmenten

Pigmente als Beimischung

Leimfarbe (s.o.) mit Pigmenten

Schellack mit Pigmenten

Latexfarbe aus dem Theaterbereich[74]

Mischtechnik bezeichnet auch Werke die zwar einheitlich aus einem Bindemittelsystem bestehen, aber „Mischelemente“ wie Papier, Karton, Folie oder andere Fremdgegenstände (z. B. Glas) beinhalten.

Katalogbezeichnung „Tempera“

Eitempera: Eier, Wasser, Leinöl, Sikkativ und Pigmente

[73] Diese Mischung wird hauptsächlich für die Skulpturenfassung verwendet, findet aber gelegentlich auch in Gemälden Anwendung.

[74] Die Hausmann Latexfarbe kommt äußerst selten zu Einsatz, und dann auch nur als geringfügige Beimischung. In der Atelierinventarisation 2002 war diese nicht mehr vorhanden.

Malertempera (Brutaltempera[75]): mit Dispersionsbinder, Farbleim (Celluloseleim) in Wasser, Leinöl, Sikkativ und Pigmenten

Katalogbezeichnung „Bemalte Bronze“

Ölfarbe

Schellack mit Pigmenten

Schwefelleber zu Patinierung

Materialien der Farb- und Bildschicht, die bei den Katalogbeschreibungen nicht berücksichtigt werden

Zeichenkohle zur Unterzeichnung

Pastellkreide, Ölkreide, Wachskreide

Tusche

Farb- und Buntstifte

Kugelschreiber[76]

Nie zur Verwendung kommen „tote[77]“ Materialien wie Lack- oder Filzstift[78]. Lüpertz bezeichnet die Arbeit mit diesen Materialien als „kalte Malerei“.

Als zusätzliche Materialien der Malschicht verwendet er:

Papiere: Packpapier, Bütten- Kupfertiefdruck- und Transparentpapier

Kartonage: Passepartoutkarton, Wellpappe, Spiegelplatten

Mischmaterialien: Glasscherben, Atelierzubehör (Pinsel, Keile, Atelierschmutz) (Abb. 314-348)

Als weitere Hilfsstoffe dienen:

[75] Die Bezeichnung „Brutaltempera“ wurde von Lüpertz gewählt.
[76] Kugelschreiber findet zumindest in Vorzeichnungen bzw. bei der Bearbeitung von Zeitungsvorlagen Verwendung.
[77] Dies bezieht sich wohl auf die Tatsache, dass man mit Filzstiften nicht die Farbdichte- und stärke beeinflussen, geschweige denn Farbausmischungen erreichen kann.
[78] Die Katalogerwähnung einer Zeichnung mit Filzstift weist Lüpertz ausdrücklich als Ausnahme zurück. Einige frühere Arbeiten sind jedoch mit Filzstift signiert (Signatur „MARKUS“).

Dispersionsbinder zum Aufkleben von Papieren auf die getrocknete Malschicht.

Malmittel: Sikkative, Verzögerer

Verdünner: Testbenzin, Terpentin, Balsamterpentin, Halböl (Leinöl 1:1 mit Terpentin)

Sprühfirnis[79] auf Acrylharzbasis

Zum Farbauftrag:

gängige Pinsel (Borstenpinsel, Heizkörperpinsel, Feinhaarpinsel, Quasten, Bürsten) (Abb. 352-353).

Spachtel unterschiedlicher Größe

Malstöcke (Abb. 110)

Als Bildträger dienen:

Leinwände unterschiedlicher Webdichte, Bindungsart und Fadenstärke.[80] (Abb. 280-288)

Nessel und Baumwollgewebe unterschiedlicher Webdichte, Bindungsart und Fadenstärke (Abb. 289-306)

Rupfen unterschiedlicher Webdichte, Bindungsart und Fadenstärke (Abb. 309)

Fließstoffe (Abb. 307-308)

Moltontuch (Abb.310-312)

Samt (Abb. 313)

Kartonagen: Spiegelplatten, Passepartoutkarton, Pappe (Abb.329-332)

Pressspanplatten

Schicht- und Furnierhölzer

Als Keilrahmen[81] dienen:

Abachiholz (alle Formate außer 100 x 80 cm); Breite 7 cm, Tiefe 2 cm, mit Falz. (Abb. 350)

[79] Sehr selten in Verwendung.
[80] Bevorzugt wurde bis 2000, die V7 Leinwand von Schutzmann. Mittlerweile wird Leinwand der Fa. Berger und Schüssler, Krefeld bevorzugt.
[81] Siehe Kapitel Materialsammlung.

Fichte und Tanne (nur Format 100 x 80 cm); Breite 4,5 cm, Tiefe 1,5 cm, mit Falz. (Abb. 350)
Andere Keilrahmen ohne Bezeichnung, die spontan besorgt wurden.

Als Zierrahmen[82] dienen:
„U"- , „L"- und „T"- Leisten für die Montage mit Schattenfuge, selten mit Kordel (Schnur)- oder Viertelstab- (Holz) Applikation, gebeizt, farbig lasiert. (Abb. 350)
„L"- Leiste mit Viertelrundung, für die Montage mit Schattenfuge, meist mit Bleimantel. (Abb. 24-25, 350)
In einigen Fällen wurden auf die Rahmen Zierelemente wie Holzleisten (Rundstäbe, Viertelstäbe) oder auch Kordel (farbig, gezwirnt) appliziert.
Die oben genannten Informationen basieren auf der Untersuchung älterer Werke, aus dem Gespräch mit dem Künstler und seinen Assistenten, der Atelierinventarisation 2001 und dem Materialeinsatz im Malprozess von 1997[83] und 2002. Es ist nicht auszuschließen, dass weitere Materialien, gerade auch bei Werken, die außerhalb der deutschen Ateliers (z. B. der Mailänder Serie) entstanden sind, eingesetzt wurden.

Rezepte

Anmerkung zu den Rezepten

Die genannten Mischungen sind „Rezepte" der idealen Mischung. Im Malprozess können die Bestandteile in ihren Anteilen schwanken oder in ganz veränderten Kombinationen vorliegen. Die Rezepte wurden von dem Künstler und seinen Assistenten, wie beschrieben, angegeben.

Rezepte zur Grundierung

Die Bildträger werden nicht vorbehandelt (Waschen, Absperrung, Vorleimung etc.). Falls eine Grundierung erfolgt, so wird diese in mehreren Schichten

[82] Siehe Kapitel Materialsammlung.
[83] 1997 wurde das Atelier erstmalig vom Autor besucht.

aufgetragen[84]. (Abb. 83A) (Grundierungsauftrag mindestens 2- schichtig, meistens aber 3- schichtig):

Grundierung

Caparol, 1:1 mit Wasser verdünnt
eine „Handvoll" Kreide
eine „Handvoll" Lithoponweiß oder Titanweiß

Selten wird der Grundiermasse ein Schuss Leinöl beigefügt.
Der Grund wird nach dem Trocknen leicht angeschliffen. Das Rezept orientiert sich an dem „Dispersionsgrund" von Max Doerner.[85]
Diese Mischung wird laut Lüpertz „schon immer" angewendet. Aber auch hier bestätigen die Ausnahmen die Regel.

Rezepte zur Malschicht

Ölfarbe (für Flächen)

Ölfarbe aus der Tube oder aus dem Glas
ein „Schuss" Leinöl
ein „kleinerer Schuss" Sikkativ
(manchmal zusätzliche Pigmentbeimischung)

Je nach gewünschtem Glanzgrad oder Deckkraft werden die Bestandteile variiert. Zur Verdünnung der Ölfarben wird Terpentin oder Balsamterpentin verwendet. Vorher (bis vor ein paar Jahren[86]) wurde Testbenzin verwendet, aber wegen Unverträglichkeit ausgesondert.

[84] Die textilen Bildträger werden von den Assistenten präpariert (Zurechtschneiden, Aufspannen auf Keilrahmen, Grundierung). Starre Träger, wie Pressspan, Sperrholz und Kartonage werden durch den Künstler präpariert.
[85] Doerner; S. 135.
[86] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.

Ölfarbe (für Pastositäten)

Ölfarbe, pur und unverdünnt

Um „reine Farbe[87]" einzusetzen, wird die Ölfarbe partiell pastos, ohne Zusätze aufgesetzt.

Leimfarbe

1 RT Glutolin Farbleim

3 RT Wasser

Pigmente

Leimfarbe mit Dispersionsbinder

1 RT Glutolin Farbleim

1 RT (meist 1 l Büchse trotz variierender Menge der anderen Bestandteile) Dispersionsbinder (Caparol)

3 RT Wasser

Pigmente

Eitempera

1 RT Vollei

1 RT Wasser

1 RT Öl (Leinöl (Halböl, Standöl) und Sikkativ)

Pigmente

Die oben genannten Mischungsverhältnisse können auch leicht abweichen. Im Arbeitsprozess[88] werden in einen großen Eimer ein Dutzend Eier (mit Schale) geworfen. Wasser wird hinzugegossen und verquirlt. Es folgt ein Schuss Leinöl. Nach weiterem Verquirlen mit dem Pinsel wird noch ein Schuss Sikkativ hinzugefügt. Die Pigmente werden in kleinen Schalen mit dem Bindemittel angeteigt. Von Hand

[87] Gemeint ist der reine, ungemischte Farbton.
[88] Vom Autor am 27.Januar 2002 im Atelier in Düsseldorf beobachtet.

wird Pigment in die Schale gegeben und ein Schuss Tempera hinzugegeben. Zur Verdünnung wird Wasser beigegeben. Gerne wird diese Technik für Grafiken eingesetzt.

Die Bezeichnung „Eitempera" kann aber durchaus auch ohne Ei angesetzt werden. Dabei wird das Ei durch „Binder"(Caparol o.ä.) ersetzt.

Malertempera (Brutaltempera)

1 RT Farbleim (in Wasser)

1 Büchse Binder (Caparol)

die gleiche Menge Leinöl

Pigmente

Zu dieser Mischung sagt Lüpertz: *„Das ist 'ne Technik, die haben alte Anstreicher genommen, wenn die in den Fluren diese Striche[89] gezogen haben".*[90]

Die „Brutaltempera" „(...) *trocknete relativ schnell. Da gab es, wenn man da dick und viel malte doch auch schon einen gewissen Glanz. Das Problem war ja, dass die Leimfarbe, also die Binderfarbe (?) immer so absackte. Während die durch den Leim... durch das Leinöl steht die Farbe. Durch den Binder war auch die Haltbarkeit garantiert". (Lüpertz)*[91]

Dispersionsfarbe aus Dispersionsbinder (selbst angerührte)

1RT Dispersionsbinder

1 RT Wasser

Pigmente

Der Binder wird je nach gewünschtem Glanzgrad und Deckkraft mit Pigmenten versetzt und mit Wasser verdünnt.

[89] Gemeint sind die Begleitstriche an der Wand.
[90] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[91] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.

Dispersionsfarbe (handelsübliche)

Dispersionsfarbe

Wasser

Die Dispersionsfarbe (Hatotex Theatermalfarbe) wird pur oder mit wenig Wasser verdünnt eingesetzt. Teilweise findet eine Verdünnung mit Wasser erst auf dem Bild statt (Laufspuren).

Schellackfarbe [92]

Schellack in Alkohol

Pigmente

Schellackfarbe wird hauptsächlich zur Farbgestaltung der Bronzen, aber auch der Gips-Bozetti (Abb. 203) eingesetzt. Nur in Ausnahmefällen wird diese Mischung im Bild eingesetzt

Collagierte Elemente im Bild

Im Bild collagierte Papiere und Pappen werden direkt in die nasse Farbe gedrückt (Abb. 271) oder werden mit unverdünntem Binder auf die getrockneten Flächen geklebt (Abb. 275).

Erkennbare Druckgrafik im Bild, wie z. B. Holzdrucke auf Papier oder direkt auf die Leinwand, werden meist mit dem gleichen Malmedium wie der Rest des Bildes[93] (Abb. 254-255), und nicht mit spezieller Druckfarbe angefertigt. Grund hierfür ist die schnellere Durchführbarkeit durch Verwendung des gleichen Malmediums.

Lasuren

[92] Sonderfall. Beispiel: Zwischenraumgespenster, 1987.

[93] Z. B. Ölfarbe als Druckfarbe bei Öl- und Temperabildern. (Beispiel: „Dürers Garten- Inferno II“, 2001, collagierter Hieronymus-Kopf und Schädel auf Papier).

Lasuren werden bei Ölmalerei (s. o.) und Mischtechnik (s. o.) mit verdünnter Ölfarbe oder Ölfarbmischung mit Terpentin, Balsamterpentin, Testbenzin, Öl oder Halböl (1 RT Öl, 1RT Terpentin oder Testbenzin) aufgesetzt. Um Farbschichten, bei Unterbrechung des Malprozesses, „nass" zu halten, wird oft ein wässriges Medium (auch auf Ölfarben) aufgebracht. Dabei kann es sich um verdünnte Stofffarbe (s. o.) aber auch um Dispersionsfarbe (s. o.) handeln. Selten kommt verdünnte Ölfarbe mit Trocknungsverzögerer (Mussini Malmittel 2) zum Einsatz.

Überzüge

Überzüge im Sinne eines *Schlussfirnisses* werden nur verwendet, wenn das Bild einer absehbaren Belastung (schlechte klimatische Verhältnisse, Ausstellungen mit direktem Besucherkontakt etc.) ausgesetzt wird. Als Überzug wird dann Acrylharz-Sprühfirnis verwendet.

Der Malprozess

Materialwahl

Die Wahl des Malmaterials hängt in seinen Grundzügen von der Intension des Künstlers ab. Neben dem gezielten Einsatz des Malmediums hängt die weitere Auswahl und Kombination der Stoffe in gewisser Weise von Zufälligkeiten ab. Im Malprozess sucht der Maler Material aus, was in diesem Moment der Bildfindung dient. Neben einem immer vorhandenen Grundsortiment[94] von Farben und Bindemitteln wird auch das verwendet, was gerade verfügbar ist.[95] So können z. B. Restmischungen aus vorherigen Sitzungen eingesetzt werden, selbst wenn diese sich nicht in den eigentlichen Materialkanon fügen.

[94] Die beiden Assistenten sorgen dafür, dass immer eine Auswahl von Tubenölfarben sowie Leinöl, Sikkativ, Verdünner (Testbenzin, Balsamterpentin), Binder (Caparol, Gebrüder Tappken Binder), Glutolin, Pigmente sowie vorgrundierte Leinwände, Papiere und Kartons vorhanden sind.
[95] Markus Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.

Wird das genannte Grundsortiment einerseits gezielt nach Erfahrungswerten gekauft, so finden auch zahlreiche Materialien aus Künstler- oder Firmennachlässen Eingang in das Atelier. So wurde 2001 ein Konvolut von 142 Pigmenttonnen (jeweils mit bis zu 60 kg) (siehe 18, Materialproben) und 30 Fässern Leinöl aus dem Nachlass der Firma Hembus[96] in Hessen übernommen. Die häufig verwendete Haussmann Theatermalfarbe[97] (siehe 18, Material im Atelier, Material im Materiallager) wurde erstmalig von einem Theater übernommen und wird seitdem auch nachgekauft.

Bei der Wahl der Leinwände hat sich mit der Zeit eine Vorliebe zu festen Baumwollstoffen in Panamabindung entwickelt. Trotzdem kommt es häufig vor, dass auch gezielt andere Stoffe eingesetzt werden, um diverse Materialeffekte[98] zu erhalten (siehe 18, Materialproben), (Abb. 280-313).

Im allgemeinen werden Materialien aufgebraucht, bevor neue besorgt werden. Sondermaterialien, wie Wellpappe, Sperrholz oder Pressspan als Bildträger wurden meist gewählt, da sie in den Ateliers vorhanden waren.

Bildfindung: Idee und Studie

Zu Beginn eines Werkzyklus steht eine Phase des Suchens (Abb. 56-158). Die Bildidee entsteht, streng genommen, nicht durch die Auseinandersetzung mit einer Thematik oder einem Geschehnis, sondern durch die intensive Beschäftigung mit einem Gegenstand. Der Gegenstand kann materieller[99] (Abb. 23, 63-64), aber auch imaginärer[100], literarischer[101] (Abb. 217-220) oder philosophischer[102] Natur sein. Inspiration findet Lüpertz im Alltäglichen (Abb. 44). Es können Abbildungen aus der täglichen Frühstücks-(Bild)-Zeitung[103] (Abb. 21) sein, Fotos, Postkarten, Kunstdrucke (Abb. 45-49), Mensch- und Tierpräparate (Abb. 26-43) wie sie

[96] Die Firma Hembus rekonstruierte historische Tapeten und war auch restauratorisch bei Raumausstattungen tätig.
[97] Dispersionsfarbe.
[98] Z. B. der Einsatz von Moltontuch als Träger um eine plastische Struktur zu erlangen (Abb. 219, 220).
[99] Z. B. eigene Zeichnungen und Skulpturen, Plastiken als Vorlage, Photographien oder Drucke, Tier- oder Menschpräparat bei Stilleben.
[100] Z. B. „Stil- Bilder“ und den „Schönen Gegenstände“.
[101] Z. B. „Parsifal-Männer ohne Frauen“ in Auseinandersetzung mit dem Wagnerschen Parzifalmythos.
[102] Z. B. „Bilder über das mykenische Lächeln“.
[103] Im Atelier finden sich zahlreiche Zeitungsausschnitte, die mit dem Kugelschreiber überarbeitet wurden.

zahlreich im Atelier vertreten sind, oder aber auch interessante Formverläufe. So entwickelten sich z. B. die eigentümlichen Knochenformen der Parzivalserie aus der inneren Negativform einer Rasierklinge (Abb. 52), die immer wiederkehrenden Leiterstrukturen (Abb. 266) aus Eisenbahnschienen und die rhythmische Musterung der unbenannten Stillebenserie (2000) aus der ineinander greifenden Pflasterung der Atelierauffahrt (Abb. 53). Ist eine Form gefunden, so wird diese aus ihrem Kontext isoliert und findet Eingang in die Bildkomposition. Die eigentliche Suche nach der Darstellungsweise des Bildgegenstandes erfolgt im Malprozess. Bis sich eine klare Formation herauskristallisiert hat, können zahlreiche Bilder und Vorstudien (Zeichnungen und Malerei) auf Leinwand, Papier und Karton mit unterschiedlichen Motiven[104], aber auch Serien einzelner Motive entstehen. Ist eine Form gefunden, die es wert ist, weiterverfolgt zu werden, setzt eine Verselbstständigung im Bild ein. (Abb. 56-158)

Lüpertz arbeitet parallel an mehreren Bildern. Alle Bilder durchlaufen mehr oder weniger in Variationen ähnliche Entwicklungsphasen. Sie beeinflussen sich in Idee und Form fortlaufend gegenseitig. Gemalt wird an einem Bild solange, bis ein Stadium der „Sättigung" des Malgrundes, aber auch im vorläufigen Motiv erreicht ist. Die Gewonnene Erfahrung wird auf das nächste Bild übertragen (Abb. 56-158). Zwischen den Stadien werden auf anderen Formaten mit anderen Malmedien, wie z. B. Wachskreide auf Pappe oder Öl auf Pappe (Abb. 114-123), Ideen weitergesponnen. Diese kleinformatigen Zwischenphasen prägen die darauffolgende Malerei nachhaltig.

Malvorgang[105]

Lüpertz malt in Sitzungen. Diese kreativen Akte können bis zu vier Stunden andauern, in denen er ohne Pause arbeitet. Auf einem Tisch werden alle Malutensilien (eine Auswahl frischer Pinsel, Farben, Bindemittel, Lösemittel, Schüsseln, Töpfe, Studienkartons etc.), die er voraussichtlich verwendet, von seinen

[104] Diese „Such-Bilder" werden meist im weiteren Malprozess übermalt.
[105] Der hier beschriebne Malprozess orientiert sich an der 2002er Serie „Ikarus" („Wasser und Luft") bei deren Beginn im Januar der Verfasser anwesend war.

Assistenten bereitgestellt (Abb. 19, 71). Die Leinwände stehen aufgespannt und aufgezogen an der Wand. Zwischen ihnen eine leere Staffelei, auf der Lüpertz malt (Abb. 56). Als Hintergrunduntermalung läuft meist klassische Musik. Falls Unterzeichnungen zur Orientierung angefertigt werden, so werden diese mit einem breiten Kohlegriffel, selten mit Wachs-Öl- oder Pastellkreide durchgeführt. Teilweise beginnen die Bilder auch mit dem Einsatz einer formgebenden Lasur.

Lüpertz malt sehr konzentriert. Der Malprozess an sich gleicht einem eruptiven Gewaltakt.

Im Gesprächen betont Lüpertz stets seine Ungeduld beim Malen. Er malt schnell, um schnell Ergebnisse zu erzielen. Das heißt aber nicht, dass ein Bild schnell fertig wird. Wie schon erwähnt, wird in Sitzungen gemalt bei denen eine Reihe von angefangenen Bildern weiterbearbeitet werden. Die Bilder werden in Zierrahmen gestellt, um die spätere Wirkung abzuschätzen (Abb. 73). Aus der jahrelangen Erfahrung heraus haben sich eingespielte Abläufe gebildet, die sich stets wiederholen.

Zum Farbauftrag verwendet er Pinsel, Spachtel oder auch die Finger. Im Malprozess „schrubbt" er, mit kurzen Pinselstrichen über die Leinwand, setzt mit feinem Pinsel und Malstock Details (Abb. 152). Für jede Farbe verwendet er einen neuen Pinsel.

Spachtel kommen meist erst im Bild zum Einsatz. Der Spachtel dient zur Dünnung oder Abnahme der aufgebrachten Farbe und zur Strukturierung des Malgrundes (Abb. 83, 96-97).

Gemalt werden die Bilder auf der Staffelei aber auch auf Böcken (Abb. 54-55) in der Waagerechten, auf den Tischen (Abb. 67) oder am Boden (Abb. 58), wenn die Farben zu flüssig sind. Die Bilder liegen dann im Atelier, bis er entscheidet, dass weitergemalt wird.

Die Farbmischung im Malvorgang ist impulsiv. Am Beispiel der Ölmalerei wird dies deutlich. Aus einer Tube oder einem Farbglas (mit dem Pinsel) wird Farbe in eine kleine Plastikschale genommen. Er verdünnt bzw. sättigt die Farbe mit Leinöl. Unter Rühren wird dann Kobalt-Sikkativ beigefügt. Ist die Farbe aus der Schüssel

verbraucht, wird mit Terpentin, Balsamterpentin (früher Testbenzin) oder Leinöl aber auch Trocknungsverzögerer[106] eine Lasurfarbe angefertigt. Ist die entstandene Schicht zu nass oder zu fett wird diese mittels Spachtel, eines Lappens oder durch aufreiben eines Papiers, „ausgemagert". Teilweise wird das Papier auch im Bild belassen. Es haftet dann an der nassen Ölfarbe oder wird zusätzlich noch mit Binder aufgeklebt oder mit Klammern angetuckert.[107] (Abb. 256-258) Ist das Papier vollständig in den folgenden den Malprozess integriert, so besteht die Möglichkeit, durch Décollage auf die frühere Schicht zurückzugreifen. (Abb. 237, 243)

Um scharfe Übergänge zu setzen, werden Farbfelder mit Klebeband abgeklebt (Abb. 87-88) oder durch das Ansetzen eines Papiers abgedeckt. Konturierungen werden durch das „Auskratzen" der nassen Farbe mit einem Pinselstiels, einer Spachtel oder mittels eines, um den Finger gewickelten Tuches erreicht.

Lüpertz verreist oft. Vor Abreise arbeitet er noch einmal konzentriert an einer Serie. Er schafft so die Grundvoraussetzung für ein reibungsloses weiterarbeiten nach der Reise. Um die Trocknung von (Öl-) Farbflächen zu verzögern wird über die frische Farbe eine wässrige Lasur (Dispersionsfarbe oder Leimfarbe) gelegt. Die Lasur wird so nass aufgebracht, dass die Bilder bis zur Ankunft des Malers liegend gelagert werden müssen (Abb. 54.55).
Alternativ dazu werden die unvollendeten Bilder mit dem Balsamterpentin oder Terpentin, in früherer Zeit dem Testbenzin, bearbeitet, dass während dem Malprozess zum Pinselauswaschen diente. Da diese „verunreinigte" Mischung die „Summe" aller verwendeten Pigmente beinhaltet, wird so eine farbliche Serienzugehörigkeit geschaffen, die ein nahtloses Anknüpfen an dieses Stadium ermöglicht.

Fertigstellung

[106] Mussini Medium2 Malmittel, Trocknungsverzögerer auf Ölbasis.
[107] Siehe „Landschaften", 1997 und „In Dürers Garten", 2001.

Alle Bilder unterliegen einer Art ‚Reifeprozess'. Ab einem gewissen Stadium der Malerei werden die Bilder beiseite gestellt. Hält eine Komposition über einen Zeitraum den kritischen Betrachtungen durch den Maler stand, so wird sie signiert und gilt als fertig. In der Regel werden die signierten Arbeiten nicht mehr überarbeitet.

Beispielhafte Sitzungen vom 08.–10. Januar 2002

Der folgende Text wurde während des Malprozesses notiert. Er soll als „Erlebnisbericht" dem Leser exemplarisch Einblick in die Arbeitweise des Künstlers vermitteln. Wegen der Geschwindigkeit der Malerei ist der Text teilweise nur stichpunktartig verfasst. Die Beschreibung bezieht sich auf die Fotodokumentation Abb. 56-158 und gibt drei Arbeitssitzungen zu Beginn der Serie wieder. In der Fotodokumentation ist die Entwicklung vom Motiv zum Bildgegenstand wesentlich umfangreicher und ausführlicher dokumentiert.

Ab Mitte 2001 beschäftigte sich Lüpertz ausschließlich mit Skulpturen der Hamburger Paris-Gruppe[108]. Erst im Januar 2002 fängt Lüpertz nach über einem halben Jahr Pause wieder an zu malen. Er beginnt eine neue Serie (Abb. 57).

Den Materialien nach, die auf dem Arbeitstisch bereitstehen, verwendet er:
Kohle zur Unterzeichnung
Binder (Gebr. Tappken)
Terpentin, rein (Gebr. Tappken)
Kobaltsikkativ (Chemiefirma Martin Meyer Chemie..)
Mussini Medium 2 von Schmincke, zur Trocknungsverzögerung
Leinöl, rein, 6Liter Kanister, (Gebr. Tappken)
Farben:
Studio 208 (Ölfarbe, Lukas)
Akademie Oil Colour (Ölfarbe, Schmincke)

[108] Die Paris-Gruppe wird im Punkt 10.1. Beispiel zur Herstellung einer Bronze-Plastik noch ausführlich erklärt.

Norma Professional (Ölfarbe, Schmincke)
Gouache (Daler Rowney)
Pigmente unterschiedliche Herkunft

Während der „suchenden Phase" sind einige Zwischenserien entstanden:

„Männerportraits mit spanischen Bärten" (6 Stück) (Abb.56-58). (Es liegen zahlreiche Skizzen (A3) mit Abklatschpapieren aus. Eine Papierskizze ist ausgeschnitten (Abb. 58A)).
„Männerportrait, übermalt" (1 Stück). (Lasierend übermalt, so dass der Kopf nur noch schemenhaft erkennbar ist.)
„Frau in der Landschaft" (5 Stück) Vorlage ist ein „Bild im Bild" nach einer kleinen eigenen Zeichnung aus der Corot-Serie. Sehr lasierend gemalt. Mit lockerem Strich sind „Rahmungen" aufgemalt, so dass die Malerei nicht bis an die Bildkante reicht (Abb. 59-61).
„Stilleben mit Federn" (3 Stück) (mehrere Federn hintereinander gruppiert) (Abb. 67).
„Einzelfedern" (1 Stück) (Großformat mit Einzelfedern, nebeneinander) (Abb.98).
Gartenlandschaft in dunklem Grün (2 Stück) (Abb. 62)
Musterungen(3 Stück) (charakteristische Schwarzschleifen und Linien)

Alle Bilder sind auf vorgrundiertem Baumwollgewebe mit unterschiedlicher Webart[109] gemalt und besitzen, bis auf die „Einzelfedern" (130 x 170 cm), gleiches Format (100 x 80 cm).

Auf die grundierte Leinwand wird mit Kohle vorgezeichnet. Die ersten Bilder einer Serie weisen immer die intensivste Unterzeichnung auf (Abb. 60). Danach, wenn die Form gefunden ist, wird dies weniger und fällt schließlich ganz weg (Abb.61).

[109] Verwendet wird: Nessel, fein (Köperbindung) für die „Frau in der Landschaft" und die „Gartenlandschaft". Bei den restlichen anderen: Nessel, grob (Panamabindung). Die unterschiedlichen Bildträger resultieren aus einem Resteverbrauch heraus.

Es wird sehr lasierend gemalt. Zum Verdünnen verwendet er: Mussini Malmittel, Halböl (Leinöl und Terpentin 1:1) und Terpentin. Teilweise wird Gouachefarbe mit beigemischt (Daler Rowney).[110]

Nach Lüpertz funktioniert die Komposition der Männerköpfe nicht. Die Figuren in der Landschaft beziehen sich auf Corot (Gartenbilder).

Die Federn die Lüpertz beim Joggen selbst gesammelt hat, wurden schon einmal motivisch in einer Grafikserie eingebracht und wieder aufgegriffen (Abb. 63, 64).

Erste Sitzung:

Die ca. 21 angefangenen Bilder werden nacheinander im Wechsel weitergemalt. Ein vorbereitetes Federbild wird mit Pinsel und Spachtel bearbeitet (Abb. 67-72). Es wird zu kubischen Flächen. Zum Bearbeiten wird das Bild in den Zierrahmen gesetzt (Abb. 73). Lüpertz wird vom Telefon unterbrochen (Abb. 78-79). Er lacht, malt beim telefonieren weiter. Im Hintergrund rauscht das Heizgebläse. Dieter Marschall schaltet das Radio ein. Lüpertz nimmt Abstand, Pinsel und Telefon in der Hand. Er betrachtet das Bild aus Entfernung. Schmiert den Pinsel an der Schürze ab, mischt Farben. Geht zum Bild. Mustert es vor der Staffelei. Dieter Marschall grundiert eine liegende Leinwand mit Caparol-Wasser, Kreide und Titanweiß (Abb. 83A).

Nachdem das Bild scheinbar vorerst guten Stand erreicht hat, wird ein neues in den Rahmen gestellt. Eine Feder mit rosa Umrandung vor grünem Grund (Abb. 99). Er mischt braun/grün in der Schale. Nimmt neuen, kleinen Pinsel. Lasierend wird die Feder bearbeitet.

Malt plötzlich an einem weiteren Federbild (Großformat) mit gleicher Lasur weiter. Er sucht mit greifender Hand (Abb. 99). Mischt neue Farbe an. Malt mit schnellem kurzem Pinselstrich. Hält den Pinsel am äußersten Ende. Rhythmische Flecken entstehen (Abb. 100-106). Über den Arbeitstisch gebeugt sucht er Farbe. Leinöl wird in die Schale gekippt. Hinterher ein Schuss Kobaltsikkativ. Ein regelrechtes Anteigen der Farbe. Der Pinsel wird auf einer Küchenrolle ausgestrichen bevor auf

[110] Dieter Marschall im Gespräch mit dem Autor.

die Leinwand gemalt wird. Braune Flecken werden rot. Er malt schnell aber gezielt. Flecken werden dichter. Nur noch wenig Leinwand sichtbar. Es wird mit Weiß gemalt. Geht zum Tisch und sucht. Wieder Ölfarbe mit Leinöl verdünnt + Sikkativ. Nimmt aus anderen Töpfen angerührte Farbe. Natogrüne Lasur. Malt um die Federn herum. Bild wird dichter (Abb. 107-108). Wirft im stehen den Pinsel in den Topf am Boden.

Es geht an dem Bild der rosa Feder im Zierrahmen weiter. Nicht mit der gleichen Farbe wie vorher. Ein dunkler Grünton. Wie vorher werden auf das Bild rundum die Feder kubische Flächen gemalt. Mischt beim Telefonieren mit einer Hand einen gebrochenen Rotton. Es wird schwarz aufgelegt. Der Pinsel fliegt in die Schale. Greift mit neuem Pinsel in die 6L Farbtonne (weiß). Farbe wird auf dem Tisch mit Sikkativ vermalt. Die Feder bekommt einen weißen Rumpf. Das Bild wird weggestellt. Er lässt einen Rahmen für das vorhergemalte Großformat auf der Staffelei suchen. Setzt Bilder in andere Rahmenformen um die Wirkung zu überprüfen. Lüpertz beendet für heute die Arbeit.

Zweite Sitzung

Das Motiv der Federn entwickelt sich. Von Einzelnen nebeneinander zu Vielen hintereinander gruppiert. Es ergibt sich ein rhythmisches Muster. Es wiederholt sich in den Bildern. Die Struktur wird immer konkreter. Scheinbar ist eine neue Phase gefunden.

Im Gespräch mit Dieter Marschall erwähnt er, dass die Bilder des „mykenischen Lächelns" maltechnisch ziemlich genau den neuen Bildern entsprechen. Lüpertz kommt mit Telefon in das Atelier. Trägt Trainingshose, dunkle Schuhe und Weste.

Malt auf ein oval geschnittenes Passepartout mit brauner dünner Farbe. Streicht und vermalt den Pinsel auf dem Tisch. Taucht in schwarze Farbe, vermalt auf dem Tisch, Malt. Wieder Federmotiv. Geht in's Weiß. Vermalt auf dem Passepartout. Farbfelder. Ein Freund kommt. Er wird unterbrochen.

Er malt das rosa Bild weiß. Nur die Feder steht noch.

Weiter geht es an dem Großformat. Die Federn werden durch den Aufsatz von weißer Farbe in ihrer Form sichtbar (Abb. 109-113). Durch das Weiß ist der Untergrund noch sichtbar. Stehen gelassene Flächen werden locker schwarz ausgemalt. Er malt mit Malstock im Sitzen. Die Federkiele werden mit dunklem Grün modelliert.

Er setzt sich in Entfernung auf einen Hocker, kneift die Augen zusammen und betrachtet das Bild. Er läuft, den Malstock wie einen Spazierstock in der Hand vor dem Bild herum. Er betrachtet die anderen Bilder-schweift zurück. Nimmt sich einen Becher. Nimmt mit Pinsel Farbe auf, schüttet Leinöl und sofort Sikkativ nach (Abb. 114). Er nimmt einen kleinen Flächenstreicher und malt. Nimmt wieder ein Passepartout-Tondo (Abb.114). Er vermalt Farbe auf dem Tisch (Abb. 115), malt auf dem Tisch den Karton an (Abb.114-118). Das kleine Tondo wird auf eine etwas größere rechteckige Platte, die mit Caparol bestrichen ist aufgelegt und durch Tuckerklammern befestigt (Abb. 119). Die Zwickel werden, trotz Binder mit Ölfarbe (Weiß, Braun) bemalt (Abb. 120-122).

*Weiter geht es mit dem undefinierbaren, blau lasiertem Kopf. (Es fällt von der Staffelei). Der Kopf wird zum Federbild. In die Ecken werden Zwickel aus Passepartoutkarton geklebt und getuckert. Die Federn werden weiter ausgearbeitet. Die Zwickel werden grau gemalt. Das Bild wird weggestellt. In den Rahmen kommt ein Neues. Musterbild, rosa Hintergrund evtl. Kopf mit zentraler Feder. Er malt schwarz. Malt schon seit 1,5 Stunden ohne Pause. Feinstrukturen werden mit feinem Pinsel aufgesetzt. Die Komposition wird immer komplexer. Afrikanische zeitgenössische Musik läuft im Radio. Lüpertz ruft zu Dieter Marschall „Mach mal die Sch**ße weg". Dieter Marschall stellt Klassik ein. Lüpertz mischt Farbe neu. Malt und stellt das Bild weg.*

Er nimmt eine unbemalte Leinwand (Abb.84). Stellt Sie auf die Staffelei. Er malt mittig eine Feder (Abb. 85-86). Nach dem Rohling werden die Ränder mit Klebeband abgeklebt (Abb. 87). Er schraffiert mit dem Pinsel in die Fläche. Danach reißt er das Band ab (Abb. 88). Er beginnt die Umgebung der Feder mit breitem Heizkörperpinsel mit gebrochenem Weiß zu malen (Abb. 90). Achtet

darauf, dass die scharfe Kante erhalten bleibt (Abb. 91). Schimpft über die Pinsel. Sie haaren. Er malt schwarze Rechtecke die er dann mit dem Spachtel in die Fläche zieht. Streift die Spachtel an der Schürze ab. Er malt den Hintergrund braun (Abb. 92), dann partiell grün (Abb.94-95). Die Fläche wird dichter.

Er nimmt Passepartoutkartons und malt wieder auf dem Tisch. Wieder Federn, hintereinander. Die Federkiele werden mit Pinselstiel in die frische Farbe gekratzt. Das eckige Passepartout wird hinter ein oval ausgeschnittenes getuckert. Ein Spiel mit den Formen (Positiv/Negativ).

Es geht mit dem Bild auf der Staffelei weiter. Die nasse Farbe wird mit der Spachtel runtergekratzt (Abb. 96-97). Der Keilrahmen markiert sich hell. Erst längs gekratzt, dann quer. Die Feder wird ausgespart.

Er malt wieder auf einem Karton auf dem Tisch. Die kleinen Studien scheinen Ideenverfestiger zu sein. Wieder das gleiche Motiv. Federn hintereinander. Die Palette wird zusehends dunkler. Er setzt weiße Flächen. Ausgemischt wird auf der Tischplatte. Jede Farbe hat einen eigenen Pinsel. Zu der Federstruktur kommen nun altbekannte Muster (Punkte) dazu. Wieder wird die Platte hinter ein Passepartout getuckert (Tondo). Es sind jetzt vier kleine Studien. Erst senkrecht aufgestellt, stellt er es nun als Querformat hin und betrachtet die Studie (Abb.97). Im Radio läuft eine Opernarie. Er summt mit.

Das letzte Federbild wird von der Staffelei genommen. Die Köpfe sollen Federn werden. Er stellt ein Kopfbild auf die Staffelei. Der Kopfform folgend, d. h. den Untergrund mit einbeziehend wird eine Feder mittig aufgemalt. Der umliegende Hintergrund wird braun lasiert. Er macht einen Abklatsch. Die immer noch präsente Kopfform wird in die Komposition mit einbezogen. Der Kopf ist kaum noch zu erkennen. Trotzdem bekommt er eine Hand gemalt. Im Bildhintergrund wird eine Fenstersituation geschaffen. Das Bild wird von der Staffelei genommen und in einen Rahmen am Boden gesetzt. Er betrachtet es.

Er setzt zwei seiner Studien (beide im ovalen Passepartout) auf die Staffelei und setzt sich im Abstand davor. Er wandert mit dem Stuhl, um die Bilder aus einem anderen Blickwinkel zu sehen. Sitzt lange davor. Das Radio ist kaum noch hörbar.

Die Heizung brüllt (Gebläse quer durch den Raum). Er gruppiert die Bilder um. Stellt den letzten Federkopf zu einem „gotischen[111]" Federbild. Daneben stellt er die zwei Studien in einen Rahmen.
Zieht seinen Blaumann aus, stellt die Holzschuhe weg. Es ist 20 15 Uhr. Er hat seit 17 Uhr gemalt.

Dritte Sitzung

Ein collagierter Kopf, der ausgeschnitten (Abb. 58) und in ein Bild geklebt war, wird von der Leinwand gerissen.
Er malt, rührt Farbe an, schneidet Zwickel aus Passepartoutkarton.
Die bisher genannte Federserie heißt nun: „Luft und Meer". „Die schwarzen Flecken sind für mich irgendwie Wasser" mein Lüpertz. Er tuckert Kartonzwickel auf. Sie werden grau bemalt. Er nimmt Ölkreide und malt Umrandung auf den Karton. Er sucht ein neues Bild aus. Umrandungen werden mit weißer Ölfarbe betont. Er stellt das Bild zu dem anderen „Gotischen" hin und betrachtet beide aus Entfernung. Er stellt eines der Studienbilder auf Karton auf die Rahmen der stehenden Bilder und betrachtet alle. Er bleibt lange sitzen. Sein Blick schweift zu dem großen Federbild. Wieder zurück. Er steht auf und geht zu dem Arbeitstisch. Er nimmt Kartons. Gießt Leinöl in eine Schale. Er beginnt mit Kohle zu zeichnen. Wieder ein Federmotiv. Er malt mit Braun die Flächen aus, strukturiert die Federn mit schwarz. Grau kommt hinzu. Die Flächenstruktur wird kleinteiliger. Er sucht ein geeignetes Passepartout. Findet keins und schneidet sich auf dem Boden eins zurecht. Er tuckert das Bild fest, stellt es auf einen Rahmen neben die anderen. Das ausgeschnittene Innenstück wird auf dem Arbeitstisch weitergemalt.
Er malt mit feinem Pinsel. Die ehedem grobe Struktur wird noch kleinteiliger. Dennoch ist die Formzusammengehörigkeit erkennbar. Das Tondo wird auf einen Karton aufgetuckert. Die Zwickel werden grau mit schwarzer Umrandung. Mit dem Finger kratzt er Linien in die Umrandung, wischt sie aber dann mit einem Tuch weg. Er stellt es zu den anderen. Die Komposition ist insgesamt heller.

[111] Der Begriff „gotisch" ist hier gewählt, da dem Bild an den oberen Ecken Zwickel aus Karton aufgesetzt wurden, die es wie hinter einem Spitzbogen erscheinen lassen.

Er nimmt eine leere Leinwand. Er bemalt sie mit weißer Farbe. Nimmt mit dem Spachtel den Überschuss weg. Mischt Farbe mit viel Leinöl. Sucht Pinsel und wird hektisch. Betrachtet immer wieder die Bilder. Malt eine Umrandung. Nimmt Klebeband und klebt damit die Zwickel ab. Gibt das Vorhaben wieder auf, reißt es runter und beginnt zu malen.
Ein Freund kommt. Sie küssen sich auf beide Wangen.
Lüpertz malt weiter. Das Federbild nimmt Gestalt an. Wieder die gleiche Struktur. Leicht heller, pastelliger als die Vorgänger. Er zerschneidet Karton für die Zwickel. Tuckert sie an. Man redet über Politik.
Er malt, mischt Farbe, malt wieder, mischt aus, malt. Die Farbmischungen gehen sehr schnell vonstatten. Tupft den Pinsel in die Farbtöpfe, rührt. Arbeitet die Malerei mit dem Spachtel nach. Malt die Zwickel graugrün. Stellt das Bild weg in einen Rahmen.
Holt ein neues. Ein spanischer Kopf muss dran glauben. Malt wie schon vorher eine Feder mitten in das Gesicht. Das Gesicht bekommt eine Lasur. Er wischt die nasse Farbe mit einer Küchenrolle ab. Setzt Akzente. Lasiert die Umgebung grünbraun. Nimmt den Malstock und setzt Feinheiten. Er stellt das Bild in einen Rahmen.

Nimmt eine neue, leere Leinwand. Zeichnet mit breiter eckiger Kohle vor. Nimmt Hausmann Theatermalfarbe[112], Braun aus dem Kanister. Schüttet in Schale und malt. Nimmt gebrochenes Weiß und malt. Er malt schnell und mit kurzen Pinselstrichen. Ein kratzendes Geräusch. Nimmt den Topf Haussmannfarbe kippt etwas Mineralwasser hinein und malt. Die Farbe tropft. Er nimmt die Mineralwasserflasche und schüttet sie auf die Leinwand. Die Farbe läuft. Weiße Grundierungsstellen werden sichtbar. Er nimmt weiße Öl-Farbe und übermalt die Flecken. Alles schmiert. Die Farbe haftet nicht richtig. Er malt weiter. Weiß, dann schwarz. Nimmt das Bild von der Staffelei und stellt es in einen Rahmen. Er setzt sich davor. Schaut immer wieder die älteren Bilder an, dann auf sein neues.
Die Sitzung endet.

[112] Hausmann Theatermalfarbe, Dispersionsfarbe.

Die hier beschriebenen Federbilder haben sich weiter verselbstständigt. Bei einem Besuch im Atelier nach 2 Wochen haben diese Bilder Titel wie: „Eule", „Rotkehlchen" (Abb. 124-125), „Rabe", „Daedalus" usw.
Teilweise ist die rhythmische Federstruktur zu Hintergrund geworden. Im Bildvordergrund finden sich jetzt Männerakte in Rückenansicht (Abb. 126-127). Der weitere Verlauf der Serie ist in der Fotodokumentation (Abb. 128-158) abgebildet. Der bisherige Arbeitstitel „Luft, Wasser" wurde zu „Ikarus" verändert.

Ergänzende Informationen zur Skulptur und Druckgrafik

Durch die Darstellung der Arbeitsweise bei Skulptur und Grafik können Rückschlüsse auf die der Malerei gezogen werden und sollen als Ergänzung zum weiteren Verständnis des Schaffensprozesses beitragen.

Skulptur

Die Bronze- Skulpturen sind nie als direkte Auftragsarbeiten konzipiert. Das Thema bestimmt der Künstler selbst. Auf die Frage, ob denn der spätere Standort eine Rolle in Entwicklung und Entstehungsprozess spiele, wurde geantwortet, dass der Standort nicht direkt im Schaffensprozess eine Rolle spiele. Wenn aber z. B. eine Skulptur sehr erhöht stehen würde, also meistens auf Untersicht betrachtet würde, werde er zumindest den Kopf der Figur so vergrößern, dass die Proportionalität stimme. Wichtig ist für Lüpertz vor allem, dass die Figuren von Ferne, aber auch aus der Nähe schön und interessant sind.[113]
Bevor eine Skulptur geschaffen wird, fertigt Lüpertz zahlreiche Ideenskizzen auf Papier an (Abb. 168). Es folgen kleinformatige Bozetti aus Gips oder Ton (Abb.170-171). Diese werden, wenn eine ungefähre Größenvorgabe vorliegt, im verkleinertem Maßstab[114] proportionsgerecht angefertigt. Diese malerischen und

[113] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[114] Neben den Bozetti stehen kleine Leisten mit handschriftlichen „Meterangaben".

plastischen Vorstudien sind laut Lüpertz jedoch nicht als Vormodelle, bzw. als Vorbilder gedacht, da sich die Form, im späteren Arbeitsprozess noch radikal ändern kann. Vielmehr dienen sie, durch die intensive Auseinandersetzung mit einem Themenkomplex, zur Inspiration des folgenden Werkes.

Beim Skulpturenbau arbeitet Lüpertz ausschließlich[115] mit Gips. Er bevorzugt dieses Material, da es, wie bei der Gemäldeherstellung, ein schnelles, spontanes Arbeiten zulässt. Für andere Materialien wie Holz oder Stein[116] ist er zu ungeduldig[117]. Die geschaffenen Modelle in Originalgröße lässt Lüpertz dann in Bronze gießen.

In diesem Zusammenhang steht auch die Frage, ob er denn nicht nur Bozetti fertigen könnte, die dann in der Gießerei vergrößert würden. Er meint, er habe es versucht, das Ergebnis wäre aber unbefriedigend gewesen, da die Feinheiten verloren gehen und die Werkspuren unklar seien. Seitdem werden alle Figuren in Original aus Gips gebaut, die dann, mit Öl abgesperrt, mit Silikon abgeformt und gegossen würden.

Im Herstellungsprozess der Gussmodelle unterscheidet man die:

Skulpturen:

Die Skulpturen werden aus Gipsblöcken von unterschiedlicher Größe herausgearbeitet[118] Die Form ordnet sich dem Format des Materials unter.[119] Gearbeitet wird mit Säge, Kettensäge, Beil, Stemmeisen, mit Hammer und Raspel. Um den ohnehin schon deutlichen Arbeitsprozess zu dokumentieren wird teilweise der Holzsockel, auf dem das Modell steht, mit abgegossen.

Plastik:

Die Form wird hier plastisch an einer Drahtarmierung mit flüssiger Gipsmasse Styropor und Holzwolle aufgebaut. Gearbeitet wird in Schichten. Ist ein stabiler Kern geschaffen, so werden Teilelemente ebenfalls aus Styropor oder Holzwolle angenagelt oder mit Gips angeklebt. Eine gewonnene ausgeprägte Form wird

[115] Im Atelier Düsseldorf befinden sich auch kleinere plastische Arbeiten aus Wachs (mit Silberfarbe bemalt), Plastilin, Knetgummi und Ton, die aber reine Studienarbeiten sind.
[116] Schwerfel; S. 47
[117] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[118] Z.B. „Standbein, Spielbein".
[119] Zweite: Gemälde- Skulpturen, 1996, S. 111.

dann soweit mit Flex, Axt, Messer, Schraubenzieher, und Raspel (Abb. 173, 192-193) wieder zerstört, „dass nur noch der Hauch einer Erinnerung"[120] zurückbleibt. Bearbeitete feste Schichten werden erhalten, in dem eine Schellack-Sperrschicht aufgetragen wird. Wird darüber weitergearbeitet, kann die „neue Ebene" jederzeit problemlos wieder abgeschlagen werden, um die „Frühere" zu erreichen. Es ist sozusagen eine Absicherung mit der Option auf Rückgängigkeit. Analog dazu können bei den Gemälden die collagierten Papiere gesehen werden, die dem Künstler durch Décollage ebenfalls die Möglichkeit geben, auf frühere Zustände zurückzugreifen.

Während der Bearbeitung von Skulptur und Plastik werden auch immer wieder pigmentierte Schellackschichten aufgetragen, um das Zusammenspiel und die Verträglichkeit von Farbe und Form zu erproben. (Abb. 174, 177, 203).
Ist das Modell vollendet, wird es vom Gießer in Teilsegmente zersägt, abgeformt und in Bronze gegossen. Lüpertz begutachtet die entstandenen Bronzeformen (Abb. 162-163) und lässt nacharbeiten oder gar erneut gießen. Die Gipsmodelle werden in der Regel zerstört. Ausnahmen bilden besonders gelungene Teilsegmente (z. B. Köpfe), die in ihrer Größe lagerbar (Lager der Galerie Werner, Düsseldorf) sind.

Der zusammengesetzte, fertige Guss wird dann „malerisch" bearbeitet. Lüpertz Malerskulptur[121] ist von vorneherein als bemalte Skulptur, allansichtig konzipiert. Sie soll von jeder Seite ein anderes „Bild" wiedergeben.
Die Oberflächenbearbeitung in der Gießerei oder im Atelier folgt jedoch keinem strengen Schema.
So werden Bronzen:

mit Schwefelleber mittels Flammenwerfer patiniert,

mit Ölfarbe bemalt, die in der Bearbeitung wieder an- und abgeschliffen, mit grobem Werkzeug bearbeitet wird,

[120] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[121] Schwerfel; S. 47.

mit Schellack und Pigmenten bemalt[122]

Beispielhafte Bearbeitung eines Gussmodells zur Herstellung einer Bronze- Plastik[123]

Monumentale Parisgruppe für ein Berliner Kaufhaus.
Paris und die drei Musen. Das Gipsmodell wird in Bronze und Aluminium[124] gegossen.

Im Arbeitsraum finden sich zahlreiche zeichnerische und plastische Vorstudien (Abb. 168-171) zur Ideenfindung für die „Paris- Gruppe". Die tatsächliche Form entwickelt sich während des Arbeitsprozesses. Geformt wird die Figur von Innen nach Außen. An einer Metallstange, die über einen Arm an Wand und Decke befestigt ist (Abb. 166), wird der Korpus mit in gipsgetränkter Holzwolle (Abb.197) aufgebaut. Bis zur eigentlichen Oberfläche wird dieser Prozess weitergeführt. Als innerer Füllstoff wird auch Styropor (Abb.176) verwendet.
Ist ein Formteil ausgereift, wird dieser mit Schellack eingelassen. Bei späterem Überarbeiten ist es so möglich, beim Abschlagen aufliegender Schichten, die Ausgangsebene zu erreichen. Grundsätzlich läuft die Formfindung wie folgt:
Eine Form wird aus Styropor gebrochen (Abb. 179-180) und mit Gießernägeln auf der Figur befestigt (Abb.182-183). Es können so mehrere Styroporschichten entstehen, die eine „sehr wacklige Angelegenheit" darstellen. Danach wird mit Gips stabilisiert, fixiert und modelliert (Abb.184-187). Nach Aushärten des Konglomerates beginnt die eigentliche Arbeit. Mit Raspel, Hobel, Feile, Beil aber auch Flex wird die Fläche so bearbeitet, dass „nur noch der Hauch einer Erinnerung"[125] von der einstigen Form zurückbleibt (Abb.188-194).

[122] Diese Variante wird gerne für Außenskulpturen verwendet. Der Abwitterungsprozess setze, laut Lüpertz, erst nach mehreren Jahren ein, und störe ihn nicht. Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[123] Der folgende Abschnitt bezieht sich auf den Bau der Großplastik „Paris" bei dem der Autor im November 2001 zugegen war.
[124] Der Künstler behält es sich grundsätzlich vor, neben dem Guss in Bronze für den Auftraggeber auch noch für sich einen Guss in Aluminium anfertigen zu lassen.
[125] Markus Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.

Für feine, kleinteilige Formen wird auch Knetgummi verwendet (Abb.199-201). Dieser wird im weitern Verlauf wieder mit Gips überformt (Abb.202). Zur Abgrenzung und zur Visualisierung der Idee wird der Gips auch teilweise farbig gefasst (Schellack und Pigmentpulver) (Abb.203).

Der Arbeitsablauf:
Lüpertz arbeitet schnell und impulsiv. Er wirft sein Werkzeug auf den Boden, schimpft lauthals mit den Assistenten. (Er sucht sein Messer zum Styroporschneiden.) Die anwesende Assistentin sorgt dafür, dass die weggeworfenen Werkzeuge wieder sauber einsatzbereit sind und dass immer genügend flüssige Gipsmasse zur Verfügung steht.
Der Künstler selbst arbeitet bis zur völligen körperlichen Erschöpfung. Er tritt in einen regelrechten Kampf mit dem Material. Mit Beil und Schraubenzieher wird die Fläche in Form „gehackt". Teilstücke werden abgerissen, mit dem schweren Hammer abgesplittert. Er schnauft, schwitzt durch den Overall, klagt über Rückenschmerzen und eine nicht enden wollende Grippe. Um sich zu schützen, trägt er eine Wollmütze und einen Nierengurt aus dem Kraftsportbereich.
Erst wenn ein gewisses Stadium der (scheinbaren) Zufriedenheit erreicht ist, tritt er zurück und betrachtet das Geschaffene. Man bespricht die entstandene Form. Sie wird bemalt und wieder abgeraspelt.

Zur Druckgrafik

Die Druckgrafik soll hier nur zur Vollständigkeit erwähnt werden. Trotzdem diese teilweise auch in Gemälden als Papierapplikation oder als Direktdruck auf den Malgrund auftaucht, hat sie mit der im folgenden Abschnitt beschriebenen „Seriengrafik" nur soviel gemein, als dass manchmal die selben Druckstöcke zum Einsatz kommen und die Motive sich in Malerei und Skulptur wiederfinden.[126]

[126] Siehe: Kapitel Zur Grafik 5.

Lüpertz Druckgrafik (Holzschnitt, Linolschnitt, Radierung), wird in kleinen Serien angefertigt.

Zur Herstellung der Andrucke

Zur Herstellung einer Druckplatte[127] wird Sperrholz/Schichtholz[128] (Abb. 205, 251-253) oder Linoleum verwendet. Das Motiv wird mit Bleistift (Abb. 206) oder Pinsel (Abb.209) aufgezeichnet und geschnitten (Abb.207, 210). Zum Einsatz kommen Schnitzeisen, Stecheisen, aber auch eine Handfräse (Dremel) (Abb. 209-210).
Es wird ein erster Vordruck im Atelier gefertigt. Dieser wird mit Ölfarbe ausgeführt. Erste Farbmuster werden auf diesem Prototypen ausprobiert. Dafür wird der Druck aquarelliert (Abb. 212-214). Nach Findung der Farbigkeit werden nach diesem Muster weitere Druckplatten angefertigt. Dazu wird ein Ölfarbdruck der ersten, formgebenden Platte auf Transparentpapier (da gering saugend) angefertigt. Der noch „nasse" Druck wird von Hand auf eine unbearbeitete Platte aufgestrichen, so dass ein Abklatsch des Motivs entsteht. Nach dieser Vorgabe wird dann die zweite Platte (Abb.208) geschnitten. Dieser Vorgang wiederholt sich mit jeder weiteren Farbe.
Die Druckstöcke und die Andrucke auf Papier werden dann zu einer professionellen Druckerei gegeben, die wiederum erste Probedrucke herstellt. Nach Rücksprache mit dem Künstler werden die Serien gedruckt und später im Atelier eigenhändig monogrammiert.

Beispiel zur Druckgrafik

Zu der Paris-Skulpturengruppe" wird eine Holzschnittserie angefertigt. Im Atelier hängen 5 Andrucke mit gleichem Motiv, aber unterschiedlicher Farbigkeit an der Wand. Die Paris-Figur ist schon geschnitten und gedruckt. Die Farbe des Vorder-

[127] Beispiel einer Druckplatte zur Parsifal-Serie „Die tanzenden Vasen":, Schichtholz mit Holzfurnier, rundumlaufende, aufgeleimte Latten (2,1 cm Tiefe, 3,3 cm Breite,) mit hohl gebohrtem Pressspankern. Vorne und hinten, dreischichtiges Sperrholz (je 1mm) aufgeleimt. 70 x 110 x 3,7 cm. Vorderseite Geschnitten, Rückseite mit verworfener Vorstudie, teilweise geschnitten.
[128] Die Verwendung von Sperrholz beruht einerseits auf dem leichten Schnittvorgang aber auch auf der Querverleimung, die einen sauberen Schnitt zulässt und eine gleichmäßige Schnitttiefe zulässt. Gerne genommen aber auch wegen der leichten Maserirrung des Holzes.

und Hintergrundes ist bei zwei Blättern gemalt, bei den Restlichen schon als zweite Platte gedruckt. (Abb. 212-214)
Der Druckstock „Paris" aus Sperrholz hat eine Plattengröße von 50 x 70 cm, das bedruckte Büttenpapier 61 x 8 6cm.
Gedruckt ist mit mit Ölfarbe. Die erste Platte (Paris) schwarz, die zweite Platte ocker. Danach wurden die Zustände aquarelliert. Als Vorbild, bzw. zur Orientierung wurde ein Photo verwendet, das Lüpertz mit der vollendeten Paris- Skulptur zeigt. (Abb.204)

Zusammenfassung

In den vorangegangenen Kapiteln wurde versucht, die Maltechnik von Markus Lüpertz in Material und Verwendung zu gliedern und zu systematisieren. Einige Techniken konnten in Rezept und Ausführung aufgeschlüsselt und geklärt werden. Die gängigsten Materialien wurden beschrieben und aufgelistet. Vieles bleibt jedoch ungeklärt. Aufgrund der Vielschichtigkeit der vielen tausend Werke des Oeuvres ist es kaum möglich, allgemeingültige Aussagen zu treffen.
Diese Arbeit kann also nicht mehr als eine gewisse Verständnisgrundlage bieten, die den Zugang zum komplexen Werksprozess erleichtern möge.
Dennoch bleibt zu hoffen, dass der Vorhang wenigstens ein wenig gelüftet werden konnte.

Teil C. Auseinandersetzung mit alterungskritischen Materialkombinationen

Die Materialalterung: Zwischen Unsterblichkeitswillen und Realität

.

„Kunst ist der einzige Weg, den Tod um Sekunden zu besiegen" (Lüpertz)[129]

Seine Haltung zur Materialalterung ist zwiespältig. Er bekräftigt, dass die Vergänglichkeit und der Tod einen integralen Bestandteil des Kunstwerkes

[129] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.

darstellen, der nicht aufzuhalten ist. Trotzdem ist es sein Ziel, Kunst für die Ewigkeit zu schaffen.
In der Verwendung wird das Material schonungslos der Arbeitsgeschwindigkeit des Künstlers untergeordnet. Dadurch nimmt er auch bewusst eine frühzeitige Alterung in Kauf.
Er vertraut hierbei darauf, dass die alterungsspezifischen Veränderungen durch einen sorgsamen Umgang mit seinen Werken kompensiert werden.

„(...) das ist ja dann die Frage, wie sie (die Kunst) *überlebt, ob das speziell das Werk ist oder ihre Legende, das spielt ja keine Rolle. Wir wissen ja, dass eines Tages die ganze Erde in die Luft fliegt, also was soll das, ...das sind so Zeitbegriffe, die interessieren mich nicht. So lange es Menschen gibt, lohnt es sich unsterblich zu sein. Die Unsterblichkeit bezieht sich auf die Menschheit und wenn das Werk seine Bedeutung hat, dann wird sich die Menschheit auch d'rum bemühen. Wie auch immer, es überlebt. Auch wenn es dann nicht mehr mir gerecht wird, auch wenn's mir kein Spaß mehr macht, aber das ist ja wieder was ganz anderes, das ist sekundär. In erster Linie kommt es darauf an, dass die Ewigkeit Anreiz und was ist, wobei der Künstler die Ewigkeit bestimmt. Wenn die Ewigkeit die Dauer seines Bildes ist und wenn die Dauer 5 Jahre ist und ich behaupte, es ist die Ewigkeit, ist es auch in Ordnung."(Lüpertz)*[130]

Veränderung durch Materialkonglomerate

Die Verwendung von Ölfarbe im Bild

Runzelbildung

Auffallend ist, dass bei allen Ölgemälden schon nach wenigen Tagen Runzelbildung einsetzt (Abb.236,-237, 259, 261-262).
Runzeln entstehen bei einem erhöhten Ölanteil der Farbe. Im „ersten Stadium" der Trocknung bis zum 7. Tag[131] nimmt Leinöl bis zu 28 %[132] seiner Eigenmasse an

[130] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[131] Theurer; S. 34.
[132] Schramm; S. 93.

Luftsauerstoff auf[133]. Es kommt zu einer Volumenzunahme. Die Malschicht schiebt sich wellenförmig zusammen (sog. Runzelbildung[134]). Im weiteren Verlauf der Trocknung, des sogenannten „zweiten Stadiums", setzt durch Vernetzung eine Volumenabnahme ein. Es kommt zu einer frühzeitigen Rissbildung.

Dieses Erscheinungsbild, das auf fast allen Öl- und Mischgemälden bei Lüpertz zu finden ist, erklärt sich durch die Mischweise, bzw. das Anteigen der Ölfarbe. Er verwendet handelsübliche Ölfarbe[135], die laut Hersteller eher reichlich als zu wenig Bindemittel enthält. Mit dem Pinsel verrührt er die Farben in einer Schüssel. Dazu gießt er einen Schuss reines Leinöl[136] und fügt eine kleine Menge Sikkativ[137] bei. Zum Verdünnen und für Lasuren wird der in der Schüssel verbliebene Farbrest mit Balsamterpentin[138] verrührt und aufgetragen.

Die Farbe ist überbunden. Durch das zusätzliche[139] Sikkativ wird der Prozess der Runzelbildung noch beschleunigt. Ein fester Linoxinfilm bildet sich sofort nach dem Auftragen und unterbricht die Zufuhr von Luftsauerstoff für den unteren Teil der Ölfarbschicht. Unter dieser Linoxinhaut ist die Farbe noch weich und beweglich, was die Runzelbildung und die darauffolgende Rissbildung begünstigt.

Frühschwundrisse

Frühschwundrisse treten bei Lüpertz häufig in dunklen, eher dünnen Farbschichten auf.[140] Frühschwundrisse entstehen bei Ölfarbe in Abhängigkeit zur Korngröße des Pigmentes und dessen Mengenanteil im Bindemittel. Ein großer Abstand zwischen den Pigmentteilchen, d. h. sehr kleine Pigmentkörnchen oder zuviel Bindemittel,

[133] Luftsauerstoff lagert sich an die Doppelbindungen der Fettsäuen an. Der Trocknungsprozess, unter Bildung von Linoxin, setzt ein. Im weitern Verlauf vernetzen die Molekülketten.
[134] Nicolaus erklärt diesen Vorgang dadurch, dass der obere Teil der Schicht leicht abbindet und die Sauerstoffzufuhr für untere unterbindet. Durch Auswanderungen flüchtiger Bestandteile kommt es zu einer Volumenabnahme der unteren und gleichzeitig zu einer Anweichung der oberen, festeren Schicht. in: Nicolaus: Handbuch der Gemälderestaurierung, Köln, 1997, S. 158
[135] Siehe Kapitel Materialauflistung.
[136] Siehe Kapitel Materialauflistung.
[137] Siehe Kapitel Materialauflistung.
[138] Siehe Kapitel Materialauflistung.
[139] Laut Materialhersteller (telefonische Auskunft am 12. 02. 2002) sind die Ölfarbmischungen schon vorsikkativiert um definierte Trocknungszeiten einzuhalten.
[140] Da speziell dunkle Pigmente durch ihren Feinheitsgrad eine hohe spezifische Oberfläche besitzen, benötigen sie wesentlich mehr Bindemittel als andere Pigmente.

lassen das Bindemittel bei Schwund größere Spannungen aufbauen. Nach einer anfänglichen Masse- und somit Volumenzunahme setzt im Trocknungsprozess eine Volumenabnahme ein.[141] Diese beträgt bei Leinöl nach 60 Tagen bis zu 24 %.[142]. Durch die unterschiedliche Konsistenz der aufgebrachten Farbschicht, oben ein fester Film, unten eine bewegliche Masse, schrumpft der obere Schichtanteil früher und kann die unteren Partien mit sich reißen.

Begünstigt wird dieser Vorgang auch im weiteren Malprozess.

Aufgrund der schnellen Trocknung der Ölfarboberfläche kann schnell weiter gearbeitet werden. Die mit Balsamterpentin (etherische Öle mit gelösten Harzanteilen) dünn ausgemischte Restfarbe trocknet wesentlich schneller[143] als der, mit viel Leinöl angereicherte Grund. Es kommt zu Spannungsunterschieden zwischen den Schichten, infolgedessen die untere „fette" Farbschicht von der oberen „mageren" zerrissen wird. Die Harzanteile des Balsamterpentins absorbieren etherische Öle. Nach Verdunsten der Terpene (mit Volumenabnahme) können diese zu einem zeitlich verzögertem Schwund und so zu weiterer Rissbildung beitragen. Begünstigt werden diese Vorgänge, wenn sich die Farbschicht auf einem „glatten" Untergrund (z. B. einer anderen Ölfarbschicht oder Dispersionsfarbe) befindet (Abb. 228-229). Die aufliegende Schicht findet keine ausreichende Haftung.[144]

Verzögerte Trocknung durch Malmittel und Asphaltfarbe

Selten setzt Lüpertz trocknungsverzögerndes Malmittel[145] (Malmittel, Medium 2, Mussini) ein.[146] Dieses wird zum Verdünnen bzw. zum Erstellen einer Lasur eingesetzt. In Zusammenhang mit den oben genannten Farbmischungen wird der Einsatz bezüglich des ebenfalls eingesetzten Sikkatives ad absurdum geführt.

[141] Nicolaus; *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Köln, 1998, S. 167.
[142] Theurer; S. 34.
[143] Wehlte; S. 224.
[144] Nicolaus: *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Köln 1998, S. 169.
[145] Siehe Kapitel Materialauflistung.
[146] Laut Lüpertz kommt dieser Trocknungsverzögerer als Verdünner für Lasuren nur dann zum Einsatz *„... wenn ein anderes Verdünnungsmittel gerade nicht zur Hand ist."* . Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.

Phasenweise wird Asphaltlack eingesetzt. Er verwendet dabei ausschließlich Büchner Asphaltlack.[147] Dieser besteht laut Technischem Merkblatt[148] aus HVB-Bitumen. Dabei handelt es sich um eine Erdölfraktionierung. Der Hersteller beschreibt das Produkt als „feinstverteilter Flammruß in einer Lösung von Bitumen in aromatischen / aliphatischen Lösemitteln".[149]

Bitumen trocknet physikalisch, durch Verdunsten der flüchtigen Bestandteile (ölige Komponenten und Lösemittel) sowie chemisch durch Oxidations-, Kondensations- und Polymerisationsvorgänge.[150]

Der Asphaltlack ist in Leinöl löslich. Es wirkt auf angrenzende Farbschichten trocknungsverzögernd und weicht diese durch das vorhandene Lösemittel zusätzlich an. Asphaltfarbe wird nachgesagt, dass sie in andere Farbschichten „wandert" und dort Verfärbungen verursachen kann.[151] Durch ihre thermoplastische[152] Eigenschaft soll es gar zu einem „Rutschen"[153] von ganzen Farbschichten kommen.

Durch photochemische Reaktionen findet eine Ausbleichung und eine Vergilbung der Asphaltschicht statt[154], die schon bei normalem Tageslicht nach wenigen Monaten einsetzt.[155] Der satte Braunton verändert sich zu einem transparenten Gelbton.[156] Je nach Schichtdicke kann dieser Vorgang jedoch auch erst verzögert sichtbar werden. Beim Einsatz von Asphaltlack über farbigem Grund (z. B. dunkler Ölfarbe) ist dieser Prozess nur schwer wahrnehmbar. So konnten die genannten Schadensbilder in Lüpertz' Gemälden nicht, bzw. noch nicht, nachgewiesen werden.

Auffallend ist aber die verstärkte Runzelbildung bei diesen Gemälden. Laut Catharina Bothe tritt dieser Effekt verstärkt bei Anwesenheit von zusätzlichen öligen

[147] Siehe Kapitel Materialauflistung.
[148] Siehe Anhang, Technische Merkblätter.
[149] Siehe Abhang, EU Sicherheitsdatenblätter.
[150] Bothe; S. 21.
[151] Doerner; S. 71.
[152] Wird bei Erwärmung weich.
[153] Doerner; S. 71.
[154] Die Veränderung des Brechungsindex beruht auf der Spaltung der aromatischen Kohlenwasserstoffverbindungen bis hin zum Aufbrechen der Ringverbindung. (Bothe; S. 76).
[155] Bothe; Tafel 2, S. 78.
[156] Bothe; Tafel 2und 3, S. 78,

Komponenten[157] (bei Lüpertz z. B. durch die Beifügung von Leinöl oder Trocknungsverzögerer) in der Asphaltfarbe auf. Begünstigt wird die Runzelbildung auch durch den Einsatz der Farbe auf einem wenig saugenden, glatten Untergrund[158] (z. B. einer Ölfarbschicht).

Bothe stellt in ihrem Buch über Asphaltfarbe[159] fest, dass die genannten negativen Eigenschaften durch eine sorgsame Verwendung unter Berücksichtigung strenger maltechnischer Regeln zu vermeiden seien.[160] Davon kann hier aber nicht die Rede sein.

Lüpertz weiß um diese Schwierigkeiten „kann aber nicht davon lassen"[161]

Die Verwendung von Leimfarbe im Bild

Wird im Oeuvre von Lüpertz von Leimfarbmalerei gesprochen, so handelt es sich bei dem Material um Glutolin L[162], mit Wasser und (eventuell) Dispersionsbinder angerührt und Pigmenten. Glutolin L besteht laut technischem Merkblatt aus reiner Methylcellulose (Methyhydroxiethylcellulose.) Die frühen Arbeiten, die in dieser Technik (Dithyramben) gearbeitet sind, sind bis zum heutigen Datum in Konsistenz und Zustand stabil geblieben. Ein Abbau des Bindemittels[163] konnte, nicht zuletzt durch den Dispersionsbinderanteil, festgestellt werden. Durch die matte, fast poröse Oberfläche sind diese Arbeiten jedoch äußerst empfindlich. Jeder direkte Kontakt, ob mit der Hand (Handschweiß) oder einem harten Gegenstand hinterlässt sichtbare Spuren und Verfärbungen, die entweder durch Anrieb oder durch Verdichtung der Oberfläche zustande kommen. Zusammen mit Staubablagerungen erscheinen die Farbflächen oftmals vergraut.

Die Verwendung von Dispersionsfarbe im Bild

[157] Bothe; S. 79.
[158] Bothe; S. 79.
[159] Bothe: „Der größte Kehricht aller Farben? Über Asphalt und seine Verwendung in der Malerei", Mainz am Rhein 1999.
[160] Bothe; S. 84.
[161] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[162] Siehe Kapitel 18, Materialsammlung.
[163] Nikolaus: Handbuch der Gemälderestaurierung, Köln, 1998, S. 281.

Die Verwendung von Caparol oder Tappken-Dispersionsbinder (Vinylacetat Copolymere) ist bezüglich Alterungsstabilität, Dehnung und Schrumpfung bei Trocknung sowie bei Über- und Unterbindung bei Pigmentausmischung unproblematisch. Einzig bei direktem Einsatz auf cellulosehaltigem Material wie Leinwand, Nessel oder Papier, kann es durch den basischen Charakter[164] der Dispersion (Caparol, pH 8-8,5)[165] zu einem beschleunigten Faserabbau kommen. Durch Alterungsprozesse des Dispersionsbinders kann es zur Abspaltung von Essigsäure kommen, deren Anwesenheit die Hydrolyse (Auflösung unter Beteiligung von Wasser) katalysiert. Es kommt zu Kettenbrüchen der Cellulose.[166] Additive wie Entschäumer und Netzmittel können, aufgrund ihrer tensidischen Bauart, angrenzende Ölschichten durchwandern und dort Verfärbungen auslösen. Zu untersuchen wäre auch, in wiefern die Thermoplastizität des Binders die Stabilität der Malschichten beeinträchtigen kann.

Die direkte Mischung von wässrigen und öligen Bindemitteln im Bild

Die Mischung von wässrigen und öligen Bindemitteln (unter Verwendung eines Emulgators) im Sinne einer Tempera ist wenig problematisch. Schwierig wird die Angelegenheit, wenn die Bestandteile im Sinne eines Konglomerates neben- und übereinander vorliegen. Noch komplizierter wird es dann, wenn die Bestandteile, durch Lüpertz' „schnelle Malerei", in einem „frischen", d. h. in einem noch nicht ausreichendem stabilisierten Zustand kombiniert werden. Es findet eine direkte Beeinflussung durch Veränderung der physikalischen aber auch chemischen Eigenschaften statt.

[164] Im Gespräch mit dem Caparollabor wurde mitgeteilt, dass es sich bei diesem Wert um eine theoretische Größe handele und dieser auch von vorneherein auch leicht sauer sein könne. Der basische Charakter des Dispersionsbinders erklärt sich rein aus den Additiven (Entschäumer, Dispergiermittel, Netzmittel, Biozide, Stabilistoren).
[165] Siehe Anhang, EG Sicherheitsdatenblätter.
[166] Bansa; S. 9

Auswirkung auf das Trocknungsverhalten

Vergegenwärtigt man sich die unterschiedlichen Materialien und Mischungen in Gemälden, wie z. B. aus der Dürerserie (2001), so ist die gegenseitige Einflussnahme auf die Trocknungsvorgänge gut nachvollziehbar.

Caparolgrund

Ölfarbe mit zusätzlichem Leinöl und Sikkativ

pastose Ölfarbe ohne Zusätze (als Abklatsch auf Papier oder direkt auf den Malgrund)

Stofffarbe (wässrige Acrylharzdispersion)

Caparolschichten (zum Aufkleben der Papiere)

Mit zusätzlichem Leinöl versetzte Ölfarbe trocknet insgesamt sehr langsam durch. Wird nun eine wässrige Schicht (Stofffarbe, Leimfarbe oder Dispersionsbinder) darüber gelegt, wird dieser Prozess durch Unterbrechung der Sauerstoffzufuhr noch verzögert. Die Ölfarbschicht bleibt über lange Zeit pastos, beweglich. Je nach Dicke der folgenden Schichten werden so Materialbewegungen begünstigt, die bis zum Abrutschen einer Schicht führen können. Dieses Phänomen zeigt sich, ähnlich der Runzelbildung, in einem wellenförmigen Zusammenschieben der Malschicht.

Wird der „nassen" Ölfarbschicht ein Papier angehaftet, so wird der Farbe Öl entzogen. Wird dieses dann nach einiger Zeit wieder teilweise décollagiert, so befinden sich in der gleichen Farbschicht unterschiedliche Ölanteile was zu einem „auseinander altern" durch Spannungsunterschiede führen kann. Die Ölfarbschichten auf den Papieren werden durch Bindemittelentzug ebenfalls spröde und brüchig. Bei Décollage kommt es zum Bruch an den Risskanten. Werden ölbemalte Papiere mit Caparol aufgeklebt, so kann ebenfalls durch Luftabschluss keine Trocknung[167] eintreten, da sie durch Verdunsten der flüchtigen Bestandteile (Wasser, Lösemittel) der Dispersion vor sich geht. Der Dispersionsbinder ist noch nach Tagen flüssig. Feuchtigkeit und Lösemittel und kolloidale Bestandteile

[167] Der Trocknungsprozess läuft zuerst rein physikalisch ab. Flüchtige Bestandteile der Dispersion (Wasser, Additive (z. B. Lösemittel) verdunsten. Erst nach einem gewissen Zeitraum setzt eine Vernetzung innerhalb des Vinylacetates ein.

können in andere Bildschichten wandern, sich dort anlagern und Quellvorgänge, Materialbewegungen und Schichtentrennungen oder Verfärbungen auslösen.

Schichtentrennung durch Haftungsschwierigkeiten und unterschiedliche Materialbewegungen

Die direkte Kombination von öligen und wässrigen Bindemitteln sowie der Einsatz von verschiedenen Trägerebenen (wie Papier) im Bild kann die Haftung der Schichten untereinander erschweren.

Schichten mit verschiedenen Bindemittelsystemen und Sättigungsgraden entwickeln während der Trocknung und in der darauf folgenden Zeit unterschiedliche Materialspannungen. Sie reagieren auf Umgebungseinflüsse wie Raumtemperatur, Beleuchtung und Luftfeuchtigkeit aber auch auf mechanische Beeinflussungen (wie Vibration, Schock und Stoß) unterschiedlich. Begünstigt durch die schwache Schichthaftung in Verbindung mit Schrumpf- und Dehnverhalten kann es im Laufe der Zeit zu einer Schichtentrennung bis hin zu Malschichtverlusten kommen.

Schon jetzt konnte an Bildern aus dem Jahr 2001[168] beobachtet werden, dass sich bemalte und aufgeklebte Papiere im Bild in den Randbereichen aufrollten und die darunter liegende Farbschicht mit sich rissen (Abb. 273). Diesem Vorgang, der oft schon während dem Malprozess auftritt, versuchte der Künstler durch mechanische Befestigung, nämlich durch Antuckern (Abb.270-271, 273) entgegenzuwirken. Mit dem Resultat, dass sich die Papiere in der Mitte nach außen wölbten und eine Deformation hervorriefen (Abb. 267).

Auswirkung der Materialwahl auf das Alterungsverhalten der textilen Bildträger

Deformationen bei der Verwendung von zu dünnen textilen Bildträgern

Oftmals verwendet Lüpertz sehr dünne Trägertextilien wie z. B. Gaze, Samt oder Molton (Abb.219-220). Diese kommen meist ungrundiert zum Einsatz, da ihre

[168] Bilder der Dürerserie.

Verwendung auf die Erzielung von Oberflächeneffekten ausgerichtet ist. Aufgrund ihrer Elastizität und daraus resultierender fehlender Zugfestigkeit sind diese schon beim Aufspannen auf den Keilrahmen problematisch. Oftmals werden sie schon von vorneherein, aber auch nachträglich, über eine festere Stützleinwand gespannt. Beim Kontakt mit Malmedien kommt es zu extremen Materialbewegungen. Bei wässrigen Medien finden sofortige Dehn- und Schrumpfungsvorgänge statt, die aufgrund der Trocknung des Bindemittels weitgehend irreversibel bleiben. Durch die unterschiedlichen Aufnahmefähigkeiten von Feuchtigkeit der bemalten und unbehandelten Flächen und der verschiedenen Härtegrade treten im weiteren Verlauf permanente Spannungsdifferenzen und Materialbewegungen auf, was sich wiederum in Deformationen der Trägerleinwand äußert (Abb.267). Ähnlich verhält es sich beim Kontakt mit ölhaltigen Bindemitteln. Die Wasserdampfdiffusionsfähigkeit weist gravierende Unterschiede auf. Kann der Wasserdampf das unbehandelte Gewebe ungehindert passieren bzw. den Feuchtehaushalt direkt beeinflussen, so fungiert die Ölfarbe als Sperrschicht, die eine Diffusion nur sehr verzögert zulässt. Es kommt an den Grenzflächen zu Spannungsunterschieden.
Weitaus gravierender könnte sich jedoch ein Nachlassen der Gewebespannung auswirken. Das große Gewicht der partiellen Malschichten wird ein Ausbeulen und ein Ablösen der Materialkonglomerate aus dem Bild bewirken.

Veränderungen durch Celluloseabbau

In vielen Fällen malt Lüpertz direkt auf das ungrundierte Leinen- oder Baumwollgewebe mit Ölfarbe. Die Fasern saugen das Öl auf. Es bilden sich, nicht zuletzt durch den erhöhten Ölanteil der Farbmischung, reglerechte Ölhöfe um die Farbe auf der Leinwand. Besonders deutlich ist dies in den Bildern der „Parsifal" Serie[169] zu beobachten (Abb. 217-218). Trocknende Öle beschleunigen die Oxidation[170] der Cellulosefasern[171]. Das Gewebe verbräunt, verliert an Elastizität

[169] Z.B. „Männer ohne Frauen, Parsifal", 1996, Öl auf Nessel (ML 1385) Galerie Werner, Düsseldorf.
[170] Die Oxidation der Cellulose ist ein normaler Alterungsprozess, bei der die Cellulose mit Luftsauerstoff reagiert, quasi eine Verbrennungsreaktion.

und wird brüchig. Zusätzlich wirken die beigefügten Sikkative (oxidierfähige Metallsalze) als Katalysatoren bei der Oxidation der Leinwand. In gleicher, wenn auch abgeschwächter Weise, wirken sich metallhaltige Pigmente im Bindemittel auf den Celluloseabbau aus.

In der Verwendung von wässrigen Acrylharzbindern direkt auf Leinen- oder Baumwollgeweben kann es ebenfalls zu Schädigungen kommen. Durch Alterungsprozesse kommt es zur Säureabspaltung, deren Anwesenheit die Hydratation[172] der Cellulose fördert. Das Gewebe verliert an Elastizität und wird brüchig.

Korrosion durch den direkten Einsatz von Tuckerklammern im Bild

Der Einsatz von Tuckerklammern als „mechanische Befestigung" von Bildelementen taucht erst seit wenigen Jahren in den Gemälden Lüpertz' auf. Die Wurzel dieser Eigenart findet sich wohl im Einsatz von Kartonagezwickeln als aufgesetzte Blendrahmen. Wurden dort die Klammern noch durch das Bild in den Keilrahmen versenkt, so finden heute die Klammern durchgehend im ganzen Bild Einsatz (Abb. 256, 261-262, 268-271, 273). Die Stifte der Klammern ragen rückseitig aus der Leinwand heraus (Abb. 257-258). Bei Gemälden in Öl- oder Mischtechnik ist deutlich ein rückseitiges Durchwandern des Bindemittels in deren Umkreis zu beobachten (Abb.258). Wie schon oben beschrieben, fördert der direkte Kontakt zum Leinen- oder Baumwollgewebe den Faserabbau. Weiter wird die Oxidation durch die Metallsalze der Klammern beschleunigt, die auch hier zusätzlich katalytisch wirken. Bei einer relativen Luftfeuchtigkeit von mehr als 70% oder durch Klimaschwankungen (z. B. bei Transport) entstehendem Tauwassers[173] können die Klammern rosten. Der Oxidationsprozess der Cellulose (an der Leinwand und dem Papierträger) wird dramatisch beschleunigt. Die befestigten Teilbereiche im Bild können sich lösen. Die Volumenzunahme des Metalls beim Rostvorgang kann im Gemälde Farbschichten absprengen.

[171] Nicolaus: Handbuch der Gemälderestaurierung, Köln, 1998, S. 82.
[172] Die Hydratation beschreibt den Faserabbau (Kettenbruch) unter Beteiligung von Wasser. Die Säure wird dabei nicht verbraucht sondern fungiert als Katalysator..
[173] Nicolaus: Handbuch der Gemälderestaurierung, Köln, 1998, S. 200.

Korrosion der Spannkanten durch direkten Kontakt mit den Bleimantelrahmen

Lüpertz verwendet bei vielen Gemälden Zierrahmen, die mit Blei ummantelt sind. Auch hier wirkt der direkte Kontakt[174] zur Leinwand durch Bleisalze katalytisch zur Oxidation. Da der Kontakt gerade an den hochbelasteten Spannkanten stattfindet, kann eine Versprödung des Gewebes die gravierendsten Schäden am Bild herbeiführen.

Auswirkung der Materialwahl auf das Verhalten von Papier und Karton

Lüpertz verwendet in seinen Arbeiten Papiere und Kartons unterschiedlicher Qualität. Dies reicht von säurefreiem Ingrespapier bis zu stark holzschliffhaltigem Packpapier, einfacher Wellpappe und hochwertigem Passepartoutkarton. Das Material findet als Zwischengrund, Oberflächenapplikation oder eigenständiger Bildträger Verwendung.

Papier als Bildträger

Besonders in den frühen Arbeiten der 60er Jahre wird Papier als Bildträger eingesetzt. Dabei werden Papierbögen mit Dispersionsbinder auf ungrundierte oder grundierte textile Bildträger kaschiert. Das Aufkleben der Bögen geschieht meist im Malprozess, sodass es nicht selten vorkommt, dass die Papiere in gerissenen Fragmenten vorliegen (Abb.230, 232, 235-237, 243-244, 264, 274-277). Neben der Verwerfung und dem Ablösen ganzer Papierbereiche, tritt besonders an den sehr dünnen Risskanten eine Schädigung auf. Das Papier ist dort sehr spröde geworden und bricht, mitsamt der daraufliegenden Malschicht weg (Abb. 276) Nicht selten kommt es vor, dass das kaschierte Papier nicht vollständig auf den textilen Untergrund geklebt, sondern in Randbereichen direkt auf den

[174] Bei vielen dieser Gemälde findet kein direkter Kontakt statt, da zwischen Gemälde und Rahmen eine Schattenfuge besteht.

Stützrahmen appliziert ist.[175] An den Übergängen zu den verschiedenen Untergründen beginnt das Papier zu reißen und Deformationen zuzulassen. Die aufliegenden Malschichten lösen sich vom Untergrund und blättern ab.

Papier als Zwischengrund

Papier als Zwischengrund ist seit je her ein fester Bestandteil in Lüpertz' Arbeiten. Es wird auf die frische Farbe gelegt, um ein zügiges Weiterarbeiten auf einem „zu fettem Grund"[176] zu ermöglichen. Diese Technik birgt jedoch einige Schwierigkeiten. Je nach Papierqualität läuft der Alterungsprozess in unterschiedlicher Geschwindigkeit ab. Am instabilsten sind hier holzschliffhaltige Papiere (billiges Skizzen- oder Zeichenpapier, Zeitungspapier, Packpapier etc.), bei denen durch Versäuerung schon bald eine Verbräunung, Versprödung und Brüchigkeit einsetzt. Auch wirken sich die Malmaterialien korrosiv auf die Cellulose im Papier aus. Auch hier findet Korrosion durch Säure und beschleunigte Oxidationsprozesse statt. Verliert ein Papier seine Stabilität als Schichtenträger und Malgrund entsteht eine Zone ohne Zusammenhalt im Malschichtpaket. Bei erhöhter mechanischer Belastung kann es zu Schichtentrennung und Malschichtbruch (Abb. 239-242), und schlimmstenfalls zu einem Abrutschen einer Farbschicht kommen.

Papier als Oberflächenapplikation und Collage

Häufig setzt Lüpertz Papiere als Oberflächenapplikationen ein. Dies sind meist bemalte oder im Abklatschverfahren hergestellte Fragmente, die in die Bildschicht gedrückt werden. Sie haften durch:

Adhäsion der frischen Malschicht (Abb. 255),
Aufkleben mit Dispersionsbinder (Abb. 274-277),

[175] Beispiel: Gemälde „Ohne Titel (Donald Duck- Serie)", 1963, 202 x 102 cm, Dispersionsfarbe auf Papier auf Rupfen, ehemals Sammlung Ackermann, Berlin, zu nennen. Der textile Untergrund ist kleiner als der Stützrahmen, sodass das aufgeklebte Papier in Teilbereichen frei, über den Rupfen hinweg, seitlich am Stützrahmen festgeklebt ist.
[176] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.

Antuckern (Abb. 268).

Neben den schon vorher genannten Abbaureaktionen tritt hier zusätzlich eine hohe Eigenspannung als Schadensproblematik zu Tage.
In der 2001er „Dürerserie" verwendet Lüpertz Transparentpapier[177] als Oberflächenapplikation. Das kurzfasrige Transparentpapier weist durch die Vorbehandlung eine geringe Alterungsbeständigkeit[178] auf. Zudem ist es extrem hygroskopisch und reagiert auf jede Feuchtigkeitsänderung durch extreme Wellung und Faltung.[179] (Abb. 267). Besonders deutlich wird dies bei den Transparentpapierapplikationen der „Dürerserie", bei der das Papier mit Tusche und Ölfarbe bemalt wurde und dann mit Caparol auf die Ölfarb-Dispersionsfarbträgerschicht geklebt und getuckert wurde. Es sind hier ausgeprägte Deformationen zu beobachten, die in Teilbereichen die darunter liegende Farbschicht mit sich gerissen haben.[180] Ausgeprägte Materialbewegungen waren auch während der Ausstellung „In Dürers Garten" im Schätzlerpalais in Augsburg 2001 zu beobachten, als die gesamte Besucherschaft von der verregneten Straße aus in den Ausstellungsraum drängte.
Bei anderen Papieren als Applikation der Bildoberfläche finden die genannten Vorgänge in gleiche, jedoch weitaus schwächerer Form statt.

Korrosion durch den direkten Einsatz von Tuckerklammern

Der direkte Kontakt des Papiers mit dem Metall der Tuckerklammern (Abb. 268-272, 273) verstärkt, katalysiert durch Metallsalze, die Celluloseoxidation. Aufgrund der

[177] Als Transparentpapier bezeichnet man im allgemeinen Papier, dass eine gewisse Durchsichtigkeit mit sich bringt. Durch chemische und mechanische Bearbeitung der Papiermasse werden die Fasern stark verdichtet, umgeformt oder fibrilliert.
[178] Kaltenegger: ‚Komposition VIII von Theo van Doesburg, eine Tuschemalerei auf Transparentpapier, in: Restauratorenblätter 14: Papier und Grafik, Wien 1994.
[179] Kaltenegger; S. 149: Die extreme Materialbewegung des Transparentpapiers bei Feuchtigkeit resultiert aus dessen Herstellungsprozess. Während in normalem Papier ein gewisser Luftzwischenraum zwischen den Fasern besteht, ist das Transparentpapiers räumlich so verdichtet, dass die Fasern direkt aneinander haften. Freies Wasser kann sich nicht um die Fasern anordnen und bewirkt eine direkte Volumenzunahme (Dehnung) bzw. Abnahme (Schrumpfung) bei Trocknung..
[180] Die mitgerissene Farbschicht besteht aus einer dünnen Lasur weißer Stofffarbe (Dispersionsfarbe). Das Klebemittel des Papiers (Caparol) hat eine wesentlich höhere Adhäsion zur Dispersionsfarbe, als die Dispersionsfarbe zum öligen Untergrund.

Faserbehandlung wird hier jedoch der Schaden weitaus früher als z. B. bei der Leinwand auftreten. Materialbewegungen (Dehn- und Schrumpfvorgänge) bilden zusätzlich eine mechanische Belastung an der versprödenden Stelle, so dass ein „Ausreißen" des Papiers von der Klammer zu erwarten ist.
Beginnen die Klammern zu rosten, wird dieser Vorgang um ein Vielfaches beschleunigt.

Kartonage als Bildträger

Kartonage als Bildträger findet sich verstärkt in der Phase der „Mailänder Bilder", der „Melonenmathematik", der Serie „Pierrot Lunaire" (Abb.215), der Bilder nach „Poussin" und der „Parsifal-Serie" um nur einige zu nennen. Lüpertz bevorzugt hier einfache Spiegelplatten.[181] Die Kartonagen werden meist auf einen starren Träger (Pressspanplatte) aufgenagelt. Lüpertz schätzt an dem Material die Oberflächeneffekte, die durch Abreißen der obersten Kartonageschicht anhand der inneren Wellpappe erreicht werden können (Abb.216). Da die Kartonagen von mäßiger Qualität sind, ist eine rapide Alterung zu erwarten sein. Das Material wird seine Elastizität[182] verlieren und brüchig[183] werden. Beschleunigt wird dies auch hier durch photochemische Reaktionen[184], den direkten Kontakt zu den trocknenden Ölen[185] sowie durch die Auflage auf den Pressspanplatten.[186] Im weiteren Verlauf ist auch fraglich, inwieweit die Kartonageschichten dauerhaft stabil bleiben, um die aufsitzenden Malschichten zu tragen. Zu der Schwächung des Materials ist eine Veränderung der optischen Eigenschaften in Form von Verbräunung zu erwarten.

Zusammenfassung

[181] Es handelt sich hierbei um das gleiche Material der einfachen „Umzugskartons".
[182] Durch Kettenbruch an den amorphen Cellulosebereichen.
[183] Durch Neuvernetzung der Cellulose.
[184] Papier an sich ist besonders empfindlich UV- Strahlen gegenüber. Die hochenergetische Strahlung verursacht eine Photolyse, bei der, aus Mangel an Absorptionsfähigkeit der Cellulose, chemische Bindungen aufgebrochen werden können.
[185] Es findet eine Beschleunigung der oxidativen Prozesse durch verstärkte Anwesenheit von Sauerstoff während der Trocknung des Öles statt.
[186] Durch Weichmacherabspaltung kann es auch hier zu Säureauswanderungen kommen.

Die eingesetzten Materialien, ihre Mischung und vor allem ihre Kombination im Bild lassen bei Lüpertz Kunstwerken eine äußerst problematische Alterung erwarten. Da seine Maltechnik im Laufe der Jahre immer komplexer wird, sind viele der genannten Schäden jedoch noch nicht wirklich wahrnehmbar. Durch sachgerechte Behandlung könnten diese in ihrer Auswirkung gemildert, bzw. durch präventive Konservierungsmaßnahmen verzögert werden.

Was auf den ersten Blick wie ein gravierender Mangel an traditioneller und solider Maltechnik erscheint, entpuppt sich auf den zweiten als eine gewachsene Methodik, die Lüpertz' Gemälden, trotz aller vordergründiger Rohheit und Heftigkeit, eine wunderbare Fragilität verleiht.

Versuch einer maltechnischen Rekonstruktion der Bilderserie „In Dürers Garten“ von 2001

Die Bilderserie „In Dürers Garten“, die im Jahr 2001 entstanden ist, stellt maltechnisch die bisher komplexeste Arbeit des Künstlers dar. In einer Serie von 40-50 Bildern werden zahlreiche unterschiedliche Techniken und Materialien kombiniert und variiert. Neben den ungewöhnlichen Materialkombinationen, Ölfarbe, Leimfarbe, Tempera auf Bütten und Transparentpapier, ist die „Herstellungstechnik“ auch unkonventionell. So wurde z. B. bei den „Bild im Bild“ Darstellungen der Großformate, die Leinwand auf kleine Keilrahmen getuckert, das „innere Bild“ fertig gemalt, wieder abgespannt und neu auf ganzer Größe wieder aufgezogen. In Extremfällen wurde die Leinwand aufgrund der Rastlosigkeit des Malers, mitsamt dem kleinen Keilrahmen auf einen Großen gespannt. Erst nach Beendigung des Malprozesses wurde der kleine, noch im Bild hängende Rahmen, entfernt.

Ungewöhnlich ist auch der freie Einsatz von Papieren in der Serie. Collagierte Elemente finden sich zwar häufig im Werk, sind aber in der Regel in die Malerei mit eingebunden. Die hier aufgesetzten Papiere gleichen aber eher einer, vor das Bild gesetzten eigenständigen Ebene. Die lockere Montierung durch Klebstoff (Dispersionsbinder) und Tuckerklammern verstärkt diesen Eindruck nachhaltig.

Über die Serie „In Dürers Garten“

Lüpertz Beschäftigung mit Dürers graphischen Werken „ Hieronymus im Gehäus“ (Abb. 245), Kupferstich, 1514 (Hieronymus, Schädel), „Melencholia I“ (Abb. 248), Kupferstich, 1514, (Kugel), „Ritter Tod und Teufel“ (Abb. 250), Kupferstich, 1513.

Die Motive sind aus Dürers Meisterstichen entnommen. Die Verwendung von weiteren Dürer-Motiven war zwar geplant, wurde aber aus Zeitmangel nicht weiter verfolgt. Die Abbildungen (Abb. 245-250) stammen aus dem Buch: Albrecht Dürer, Melencholia I, im Labyrinth der Deutung, von Hartmut Böhme, Frankfurt a. M., 1998. Eine weitere, detailreichere Abbildung der Stiche ist nicht mehr vorhanden.

Die drei Motive, Hieronymus (Abb. 246), Schädel (Abb. 247) und Kugel (Abb. 249) tauchen immer wieder in diesen Arbeiten auf.

Der Prototyp der „Dürerserie". Ein unvollendetes Gemälde

Ein unvollendetes Dürerbild im Atelier stellt den Prototyp für alle folgenden Bilder der 2001er Reihe „In Dürers Garten" dar (Abb. 263-264).
Die Bildmaße sind 200 x 250cm.
Es handelt sich um Mischmaterialien auf feinem Nessel, die nachträglich mit fester Leinwand unterspannt wurde. Im Keilrahmen sind keine Keile vorhanden. Trotz der Größe besitzt er nur ein Mittelkreuz. Als Zierrahmen fungiert einer der typischen Bleimantel-Rahmen (Abb. 279).

Beschreibung

Schemenhaft sind übermalte Leiterstrukturen sichtbar. Mittig finden sich drei angrenzende, teilweise sich überlagernde „Bilder im Bild" (Dieter Marschall). Auch hier finden sich pastose Gitterstrukturen mit verwischten Konturen. In diesen Bildern finden sich bedruckte und an/abgerissene Papierfragmente. Diagonal, von rechts oben nach links unten sind drei Zeichnungen auf Transparentpapier aufgeklebt und die Ränder angetuckert. Die Zeichnungen darauf sind in schwarz gehalten. Sie zeigen von oben nach unten „Hieronymus" (Abb. 268), „Schädel" (Abb. 269) und „Kugel" (Abb. 270) dar.[187]

Der Ablauf des Bildaufbaus

Der scheinbar ungrundierte Baumwollträger wurde mit Leitermustern bemalt. Die Musterung entstand teilweise durch Abklatschtechnik (Abb. 278). Die Abklatschblätter mit Gitterstruktur entstanden durch pastoses Ausdrücken von Farbtuben (sog. Farbwürste) (linkes oberes Fragment). Flächig mit weißer Farbe übermalt. Schemenhaft ist noch die darunterliegende Malerei sichtbar. Die weiße

[187] Nach den Zeichnungen wurden Holzschnitte angefertigt, die ein schnelleres Verwenden der Motive im Bild ermöglichte (Fritz Dickgiesser). Es wurden Papiere bedruckt die dann ins Bild eingebracht wurden, teilweise wurde der Druckstock auch direkt auf die Leinwand aufgebracht.

Schicht ist unterschiedlich deckend, teilweise aussetzend aufgetragen. Scheinbar wurde die Leiter- Malerei direkt mittig mit Papieren überklebt. Die Papiere sind mit Gitterstrukturen in Grün, Ocker, Hellrot und Schwarz belegt (Abb. 274-277), (Tubenwürste). Teilweise sind diese schon abgeklatscht gewesen. Es folgte die weiße Deckschicht die jedoch um die aufgeklebten Papiere gesetzt wurde. Danach wurden die Papiere bis auf wenige Fragmente in den Eckbereichen décollagiert. Als die Décollage erfolgte, waren die Farbgitter schon weitgehend ausgehärtet, da es an den Reißrändern zu Ausbrüchen der Pastositäten gekommen ist (Abb. 276). Das Bindemittel der Farbe (Leinöl) hat das Papier großflächig durchtränkt (Abb274).

Im Ablauf wurde das rechte obere Papier zuerst in die nasse Farbe gedrückt. Es folgte die graue Malerei in dem linken unteren Feld. Das linke obere Papier wurde aufgeklebt und mit Rosa übermalt. Es wurde sofort décollagiert. Die darrunterliegende Farbe (rosa) war noch weich. Es folgte ein Übermalen des linken oberen Feldes aber im, durch das Papier geschaffenen, Rahmen. Zuletzt wurde das linke untere Papier in die nasse Farbe gedrückt und wiederum sofort décollagiert. Mit Binder wurden nun die drei Transparentpapierzeichnungen aufgebracht. Teilweise klebt die nasse Farbe der Untergründe noch daran fest (Abb. 269, 271). Es sind jedoch auch pastose Klebespuren darunter sichtbar. Die Klebung wurde so flächig dem Motiv folgend durchgeführt, dass die Malfläche zusammengeschrumpft ist und es zu starken Deformationen gekommen ist (Abb. 271).

Zusammenspiel der Materialkonglomerate

Insgesamt ist der Nessel stark wellig (Abb. 267). Im Malprozess haben sich die Rahmmenschenkel auf der Oberfläche markiert. Die collagierten und applizierten Papiere haben sich teilweise vom Träger gelöst. Durch die Leinöltränkung scheint bei den Papieren jetzt schon eine leichte Vergilbung eingesetzt zu haben. In der Malschicht ist Runzelbildung eingetreten.

Der oben beschriebene Bildaufbau wurde anhand eines Dummies vom Autor mit den gleichen Malmaterialien in der gleichen Reihenfolge praktisch nachvollzogen (Abb. 354) und der Materialsammlung beigefügt.

Zum Umgang mit den Kunstwerken Lüpertz'

Die vorangegangenen Kapitel lassen die hohe Empfindlichkeit und Fragilität Lüpertz' Arbeiten erahnen. Es stellt sich nun die Frage, welche Maßnahmen der Besitzer ergreifen kann, um seinem Kunstwerk eine dauerhafte Erhaltung zu sichern. Allgemein ist eine Lagerung oder Präsentation in einem konstant stabilen, klimatischen Umfeld zu empfehlen. Frisch entstandene Arbeiten sollten anfänglich, zumindest über einen gewissen Zeitraum hinweg, liegend gelagert werden, um den Materialien die Möglichkeit zu geben, sich zu verfestigen. Jede unnötige Bewegung der Kunstwerke sollte unbedingt vermieden werden. Die Kunstwerke sollten unter permanenter Beobachtung liegen, um einsetzende Veränderungen rechtzeitig erkennen zu können und dann dementsprechende Maßnahmen einzuleiten.
Lüpertz sieht diese Notwendigkeit jedoch nicht. Auf die Fragen, ob er Bevorzugungen bezüglich Präsentation, Klima oder Beleuchtung für seine Kunstwerke wünsche antwortete er:
„Nein, ich denke überhaupt nicht museal. Ich glaube einfach, dass Bilder in Ihren eigenen Wesensumständen, außer sie werden verbrannt, in nen feuchten Keller gestellt, oder so...(sie) *werden nicht mehr angeschaut, gehören die Bilder solange sie leben, solange sie gemacht werden, solange sie irgendeine Form von Notwendigkeit besitzen, das heißt, dass man sie ansieht, gehören sie in einen Lebensraum. Also nicht in einen idealen Raum, nicht in eine Leichenhalle. Sondern sie gehören eigentlich...also mir ist immer...das ideale ist immer...ich will kein Museum. Noch nicht. Vielleicht mal nach meinem Tode aber das Interessiert mich*

dann auch nicht. Es geht mir eigentlich darum, dass die Bilder im Leben vorkommen. Es gibt keinen idealen Raum für Bilder."(Lüpertz)[188]

Eine Restaurierung[189] in seinem Sinne sollte im Idealfall nur nach Rücksprache mit dem Künstler durchgeführt werden.[190]

Zusammenfassung

Nachdem einige Aspekte der Lüpertz'schen Malweisen und Materialverwendungen dargestellt und in ihrem Alterungsverhalten betrachtet wurden, stellt sich die Frage nach einer Bewertung. Grundsätzlich muss jedoch zuerst nach einem Bewertungskriterium gefragt werden. Was unterscheidet „gute" Maltechnik von „schlechter" Maltechnik?

Bisher ist „Maltechnik" häufig an ihrer Altersstabilität und Dauerhaftigkeit gemessen worden. Doerner meint dazu:

„Die Gesetze des Materials gelten für alle Maler, gleichviel welcher Richtung sie angehören. Wer das Material richtig verwenden und ausnützen will, muß diese Gesetze kennen und befolgen, sonst rächen sich, früher oder später, die begangenen Fehler. Erst die freie Beherrschung des Materials gibt die feste Grundlage, die eine Steigerung persönlichster Ausdrucksweise erlaubt und die Dauer und die Unveränderlichkeit der Bilder gewährleistet. Ohne diese Grundlage sind wir Sklaven des Materials oder, wie Böcklin sagte, Abenteurer, gegenüber der festgefügten Tradition der Alten, bei denen einer auf den Schultern des anderen stand."[191]

Lüpertz hat diese „Sklavenschaft zum Material" überwunden. Als „Abenteurer" in der Malerei sprengt er bewusst die Fesseln der festgefahrenen Traditionen. Er meint dazu:

[188] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[189] Schäden an Arbeiten, die sich noch im Besitz des Künstlers befinden werden vom Künstler selbst behoben. Kunstwerke, die das Atelier verlassen haben, werden nicht mehr nachträglich bearbeitet, da ihnen eine neue materielle Wertigkeit zu Teil wird. Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[190] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[191] Doerner; S. VIII.

„Ich hab also alle Sachen, die man so lernen muss über Maltechnik gelernt; hab' mich immer für diese Sachen interessiert, bis hin zu Max Doerner der eine Zeitlang meine Bibel war. Nachdem ich das alles weiß, hab' ich festgestellt, dass das unter Umständen eine irre Bereicherung aber auch eine große Klammer sein kann. Und zwischen diesen beiden Dingen, also der Klammer und der Befreiung und auch der Erweiterung, pendle ich und versuche manchmal der Sache gerecht zu werden, um sie aber auch dann wieder in anderen Anlässen, zu anderen Bildern zu anderen Stimmungen zu zerstören. Also Technik ist ein Spiel (...) was ich kann, also bis zur Destruktion."(Lüpertz)[192]

Lüpertz weicht (im wahrsten Sinne des Wortes) also gezielt maltechnische Grenzen auf. Eine frühzeitige Alterung oder Beschädigung seiner Kunst nimmt er zwar in Kauf, kann sie aber dennoch nicht wirklich akzeptieren.

„Das ist eine Sache, da vertrau ich einfach auf die Restauratoren (...), die also das Unmögliche möglich machen. Also ich kann mein eigenes Tempo nicht nach konventionellen oder handwerklichen Gesichtspunkten ausrichten. Also es sei mir verziehen. Und vielleicht wird dadurch mein Werk zerstört, aber das Risiko muss ich eingehen."[193]

Der Restaurator wird zum wichtigen Bestandteil, zum einkalkulierten Faktor der maltechnischen Überlegungen.

In dieser Begriffserweiterung ist „Maltechnik" demnach kein Prozess, der damit endet, dass der Maler den Pinsel beiseite legt, sondern muss als ein fortdauernder Zustand gesehen werden, bei dem, im Sinne von Künstler und Kunstwerk, eine intensive Auseinandersetzung und Betreuung des Materials gefordert wird.

Da Lüpertz' Kunstwerke ohne diese eigene Materialverwendung nicht in ihrer jetzigen Form existieren würden, muss seine Maltechnik wohl eindeutig als „gute Maltechnik" eingestuft werden, die lediglich den Arbeitsbereich und Einsatz des „Kunstpflegers", in welcher Art und Weise dieser auch auftreten mag, erweitert und nachhaltiger fordert.

[192] Lüpertz im Gespräch mit dem Autor.
[193] Lüpertz im Interview mit dem Autor am 17. November 2001.

Teil D. Materiallisten und Materialsammlung

Materialsammlung

Die folgende Tabelle listet alle im Atelier Düsseldorf entnommenen Materialproben auf. Aufgenommen wurden Materialien, die von Herbst 2001 bis Frühjahr 2002 im Atelier vorhanden waren. Die Proben besitzen unterschiedliche Formate und wurden (bis auf die künstlerisch bearbeiteten Papiere) in doppelter Ausführung genommen. Eine Hälfte befindet sich im Lehrstuhl für Restaurierung der TU München, der andere Teil in meinem Besitz.
Der Präfix **M** in der Nummerierung bezieht sich auf festes Malmaterial.
Der Präfix **P** in der Nummerierung bezieht sich auf Farbmittel, Farbstoffe und Füllstoffe in Pulverform.

Textilien als Bildträger und zu Dekorationszwecken					
Probe Nr.	**Material[194]**	**Charakterisierung: Bindungsart, Webdichte / cm2**	**Beschreibung der Probe**	**Verwendung im Bild**	**Foto Nr.**
Leinen					
M3	Leinen, natur	Panamabindung 9X10 (doppelte Fäden) regelmäßige Fadenstärke	Webkante mit eingewebten Baumwollfäden verstärkt, leicht verschmutzt	BEVORZUGTES TRÄGERMATERIAL	280
M2	Leinen, industriell vorgrundiert	Panamabindung 11X9 (doppelte Fäden) regelmäßige Fadenstärke	relativ feste, weiße Grundierung, leicht verschmutzt	Bildträger	281, 282
M1	Leinen, industriell vorgrundiert	Leinenbindung 12X12, fein unregelmäßige Fadenstärke	weichere, weiße Grundierung, leicht verschmutzt	Bildträger	283, 284
M18	Leinen, industriell vorgrundiert	Leinenbindung 7X7, grob unregelmäßige Fadenstärke	härtere, weiße Grundierung, leicht verschmutzt	Bildträger	285, 286
M16	Leinen, industriell vorgrundiert	Leinenbindung 24X28, fein regelmäßige Fadenstärke	weichere, weiße Grundierung, leicht verschmutzt	Bildträger	287, 288
Baumwolle					
M4	Baumwoll-	Panamabindung	leicht verschmutzt,	Bevorzugtes	289

[194] Die Materialbestimmung erfolgte dem Augenschein nach. Es wurde keine Faseranalyse durchgeführt.

	gewebe, natur	11X8, grob regelmäßige Fadenstärke	Wasserfleck, Bindemittelreste	Trägermaterial	
M5	Nessel, natur	Leinenbindung 20X30, fein regelmäßige Fadenstärke	leicht verschmutzt	Bildträger	290
M15	Nessel, natur	Leinenbindung 20X30, fein, fest regelmäßige Fadenstärke	leicht verschmutzt	Bildträger	291
M15A	Nessel, natur	Leinenbindung 20X26, fein, fest regelmäßige Fadenstärke	Abklatschspuren Ölfarbe, unterschiedliche Farben, ehemals verwendet um Bilder an der Staffelei festzubinden	Bildträger, Abklatschverfahren	292-296
M6	Nessel, natur	Leinenbindung 23X26, fein, fest regelmäßige Fadenstärke	Webkante mit Aufdruck (S.P.M.) leicht verschmutzt	Bildträger	297
M18A	Baumwoll-köper, natur	Köperbindung (4-bindig) 15X25, fein regelmäßige Fadenstärke	Webkante, stark verschmutzt, ehemals Abdeckung für Farbdosen (oliv, braun, schwarz)	Bildträger	298, 299
M12	Baumwoll-köper, manuell vorgrundiert (Lüpertz)	Köperbindung (4-bindig) 28X14, grob regelmäßige Fadenstärke	Grundiergrat vor der Webkante	Bildträger	300, 301
M17	Baumwoll-köper, industriell vorgrundiert?	Köperbindung (3-bindig) 16X25, fein regelmäßige Fadenstärke	stark verschmutzt, Schuhabdruck	Bildträger	302, 303
M13	Baumwoll-köper, natur	Köperbindung (4-bindig) 28X15, grob regelmäßige Fadenstärke	Webkante, Grundierungsreste (Lüpertz)	Bildträger	304, 305
M18B	Baumwoll-köper, natur	Fischgratköper (4-bindig) 14X21, grob regelmäßige Fadenstärke	Webkante, stark verschmutzt, Ölfarbreste	Bildträger	306
M17A	Baumwoll-gaze, natur	Leinenbindung 15X26, fein regelmäßige Fadenstärke	Webkante, Ölfarbreste	Dekorationsmaterial (nicht im Bild)	307
M7	Baumwoll-gaze, natur	Leinenbindung 21X17, fein	Webkante	Dekorationsmaterial (nicht	308

		regelmäßige Fadenstärke		im Bild)	
Jute					
M4	Jute, natur	Leinenbindung 5x5, grob unregelmäßige Fadenstärke		Dekorationsmaterial (nicht im Bild)	309
Weiteres textiles Material					
M9	Molton, Filz	dicht	blau gefärbt	Bildträger	310
M10	Molton, Filz	dicht	schwarz gefärbt	Bildträger	311
M11	Molton, Filz	dicht	weiß, beige	Bildträger	12
M8	Samt	ca. 15X15	schwarz gefärbt	Bildträger	313
Papiere und Kartonagen					
M27	Papier	unbezeichnet, Ingrespapier, dünn, beige, längs geriffelt, quermarkiert	leicht verschmutzt	Collage, Applikation, Malgrund	34
M29	Papier	unbezeichnet, Ingrespapier, dünn, beige, längs geriffelt	leicht verschmutzt	Collage, Applikation, Malgrund	315
M41	Papier	unbezeichnet, Ingrespapier, gelblich, geriffelt, fein	leicht verschmutzt	Collage, Applikation, Malgrund	316
M42	Papier	unbezeichnet, gelblich, auf Rolle		Unterlage	317
M30	Papier	unbezeichnet, dünn, Ockerfarben,	stark verschmutzt, gerissen	Applikation, Malgrund	318
M31	Packpapier	unbezeichnet, geriffelt, einseitig geglättet unbezeichnet		Malgrund (Grafik)	319
M39	Papier	unbezeichnet, grau, grünlich, grob mit farbigen Einschlüssen (Recyclingpapier?)		Malgrund (Grafik)	320
M38	Papier	unbezeichnet, grau, grob mit Einschlüssen		Malgrund (Grafik)	321
M32	Papier	unbezeichnet, weiß, fest, auf der Rolle, einseitig beschichtet		Unterlage, Schablonen	322
M43	Papier	unbezeichnet, weiß, fest, Qualität	leicht verschmutzt	Malgrund, Applikation	323
M37	Japanpapier	unbezeichnet,		Malgrund	324

		beige, fein, faserig mit Einschlüssen		Applikation, Schablonen	
M44	Seidenpapier	unbezeichnet, weißlich, fein		Applikation, Druckgrafik	325
M36	Transparentpapier	unbezeichnet, rau, weißlich	leicht verschmutzt	Applikation, Druckgrafik	326
M35	Transparentpapier	unbezeichnet, glatt, fein, gelblich	stark verschmutzt, gerissen	Applikation, Druckgrafik	327
M40	Transparentpapier	unbezeichnet, glatt, weißlich, fest	leicht verschmutzt, Farbreste, Knicke	Applikation, Druckgrafik	328
M33	Passepartoutkarton	Hahnemühle, Passepartoutkarton, weiß, Leinenprägung,	leicht verschmutzt	Malgrund Malgrund (Grafik)	329
M28	Passepartoutkarton	Römerturm, Finnpappe, natur, 2,5mm, beige/gelb,	Holzpappe	Bevorzugtes Material, Passepartout, Malgrund, Bildapplikation (Zwickel)	330
M28A	Passepartoutkarton	Römerturm, Finnpappe, natur, 2,5mm, beige/gelb,	Holzpappe, oval geschnitten (Lüpertz)	Bevorzugtes Material, Typisches Beispiel für einen Bildträger der „Zwischenbilder". Siehe „Malvorgang, Beispielhafte Sitzung"	331
M34	Karton	unbezeichnet, gelblich, fest, 2mm	leicht verschmutzt	Malgrund, Applikation	332
Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess					
M51	Papier	unbezeichnet, Ingrespapier, gelblich	Ölfarbabdruck vom Holzstock „Hieronimus", 2001	Applikation der Dürerserie, 2001	333, 334
M52	Papier	unbezeichnet, Ingrespapier, gelblich	Grüne Malerei mit wässrigem Medium, brauner Abklatsch, Ölfarbabdruck, Ocker, pastos. Ölflecken	Applikation, Collage, 2001	335
M52A	Papier	unbezeichnet, Ingrespapier, gelblich	Grüne Malerei mit wässrigem Medium, brauner Abklatsch, Ölfarbabdruck, Ocker und Blau, pastos, Ölauswanderung ins Papier	Applikation, Collage, 2001	336
M52B	Papier	unbezeichnet,	Ölfarbabdruck, Blau,	Applikation,	337, 338

		Ingrespapier, gelblich	Ölauswanderung ins Papier	Collage, 2001	
M52C	Papier	unbezeichnet, Ingrespapier, gelblich	Grüne Malerei mit wässrigem Medium, Schwarzbraune Malerei mit wässrigem Medium, Ölfarbabdruck, Rot, pastos, Ölauswanderung ins Papier	Applikation, Collage, 2001	339, 340
M53	Papier	unbezeichnet, Ingrespapier, gelblich	Abklatsch, dünne Ölfarbe, Grau, Rot, Gelb, Blau, grüner Daumenabdruck Ölauswanderung ins Papier	Applikation, Collage, 2001	341, 342
M54	Papier	unbezeichnet, Ingrespapier, gelblich	Abzug von pastosen Ölfarbschichten, Schwarz, Rot, Blau, Weiß, über wässriger Malerei, grau, Ölauswanderung ins Papier	Applikation, Collage, 2001	343, 344
M55	Papier	festes Papier in mehreren Schichte zusammengeklebt.	Mit wässrigem Medium schwarze Linien und Farbflächen aufgesetzt. Darüber mit Pastellkreide gearbeitet. Partiell neue verschiedene Papiere mit Binder aufgeklebt.	Entwurf Kirchenfenster, 2001 Applikation	345, 346
M55A	Papier	festes Papier	Teil aus dem gleichen Stück wie M55	Entwurf Kirchenfenster, 2001, Applikation	347, 348
M56	Folie	Plastik, transparent, gelb		Entwurf Kirchenfenster, 2001, Applikation zur Simulation von Glas	349
Stützrahmen und Zierrahmen					
Probe Nr.	Material		Beschreibung der Probe	Information	Foto Nr.

M46	Keil rahmen	Holzart Abachi	Alle Formate (außer 100X80cm) 7X2cm.	350 Keilrahmen werden seit mindestens. 20 Jahren195 bei dem Keilrahmenfabrikant: Fa. Gerhard Weinlein, Glashofen, Reinhardsachsenerstr. 13, 74731 Walldürn, Tel.: 06282-8753, bestellt. „Da es einfach die beste Qualität ist". Die Gehrung ist sauber gefräst, keine Probleme beim Zusammenbau (wie bei den Anderen) (Dieter Marschall). Die Rahmen werden vor Ort zusammengebaut. Keile und Keilung werden, nach Bedarf am fertigen Bild eingesetzt.	
M47	Keilrahmen	Holz Fichte/Tanne	Format 100X80cm 4,5X1,5cm.		30
M57	Zierrahmen leisten	Häufig verwendete Rahmenprofile aus dem Atelier Düsseldorf.	T-, U-, L- Leisten mit Eckverbindungen, teilweise farbig gefasst, teilweise mit Applikationen in Form von Kordeln, Viertelrundstäben. Teilweise Bleiummantelung. Doppelter Satz	Werden vor Ort durch die Assistenten zusammenge baut und Oberflächenb ehan-delt. Doppelter Satz	350

Weiteres Malmaterial					
M19	Palette	Blechplatte mit Farbausmischunge n und festgeklebten Schraubdeckeln	Verwendung: 90er Jahre		351
M20	Eimer mit Pinselsortiment	weißer Eimer mit alten Pinseln	Die Verwendeten Pinsel kleben im Eimer zusammen		352
M21	Eimer mit Pinselsortiment	beiger Eimer mit alten Pinseln	Die Verwendeten Pinsel kleben im Eimer zusammen		353
M24	Alte	ausgedrückt,			355

[195] Information von Dieter Marschall, Assistent im Atelier

	Ölfarbfarbtuben	verschmiert			
M25	Dummy „Prototyp Dürerserie", 2001				354

Farbmittel und Farbstoffe (Trockenpigmente) in Verwendung

Farbmittel, Farbstoffe und Füllstoffe
Die Sortierung erfolgt nach Farben (System RAL 840 HR).
Proben mit Herstellerangabe werden mit Herstellerbezeichnung genannt.
Proben ohne Herstellernachweis werden nach RAL 840 HR Farbregister einsortiert. Innerhalb der Farbreihen ist die Bezeichnung absteigend nach Probennummer sortiert

Farbreihe Weiß

Probe Nr.	**Bezeichnung**	**Hersteller/Bezugs-quelle**		
P6	Marmormehl mit Kasein	Fa. Kreidezeit		
P7	Weiß	Unbezeichnet		
P10	Kreide	4,5 kg		
P18	Kreide	Unbezeichnet		

Farbreihe Schwarz

P12	Schwarz	Unbezeichnet		
P14	Schwarz	Unbezeichnet		
P15	Schwarz	Unbezeichnet		
P34	Schwarz	Unbezeichnet		
P105	Elfenbeinschwarz	Wolkanaer		

Farbreihe Gelb

P1	Gelb	Unbezeichnet		
P2	Umbra nat.	Wolkanaer		
P20	Ocker	Unbezeichnet		
P21	Ocker, hell	Wolkanaer		
P36	Gelb	Unbezeichnet		
P45	Gelb	Unbezeichnet		
P54	Chromgelb, hell	Haussmann	Bevorzugt	
P57	Ocker, hell	Haussmann		
P66	Goldocker	Unbezeichnet		
P75	Currygelb	Wolkanaer		
P89	Ocker, hell	Wolkanaer		
P92	Frz. Ocker	Wolkanaer		
P94	Goldocker	Wolkanaer		
P106	Oxidgelb	Wolkanaer		
P108	Echtgelb Zitron	Wolkanaer		
P107	Ocker, hell	Wolkanaer		
P110	Gelb	Unbezeichnet		

Farbreihe Orange				
P37	Orange	Unbezeichnet		
P80	Echtorange, hell	Wolkanaer		
P61	Orange	Unbezeichnet		
Farbreihe Rot				
P4	Eisenoxid	Bayferrox		
P6	Eisenoxid	Bayferrox		
P9	Rosa	Unbezeichnet		
P11	Rot	Unbezeichnet		
P17	Rosa	Unbezeichnet		
P24	Rot	Unbezeichnet		
P25	Rot	Unbezeichnet		
P26	Rot	Unbezeichnet		
P30	Rot	Unbezeichnet		
P40	Rot	Unbezeichnet		
P41	Rot	Unbezeichnet		
P43	Rot	Unbezeichnet		
P62	Rot	Unbezeichnet		
P63	Rot	Unbezeichnet		
P64	Rot	Unbezeichnet		
P65	Rot	Unbezeichnet		
P67	Rot	Unbezeichnet		
P69	Rot	Unbezeichnet		
P74	Bordot Weinrot	Wolkanaer		
P81	Rosa	Unbezeichnet		
P83	Braun/Rot	Unbezeichnet		
P86	Englischrot	Wolkanaer		
P87	Permrot	Wolkanaer		
P93	Krapplack	Wolkanaer		
Farbreihe Lila/Violett				
P8	Violett	Unbezeichnet		
P13	Rosa/Violett	Unbezeichnet		
P88	Universalviolett	Wolkanaer		
P96	Violett	Wolkanaer		
Farbreihe Blau				
P19	Blau	Unbezeichnet		
P32	Blau	Unbezeichnet		
P47	Ultramarinblau	Haussmann		
P55	Pariserblau	Haussmann		
P56	Ultramarinblau	Haussmann		
P59	Blau	Unbezeichnet		

P60	Blau	Unbezeichnet		
P98	Cobaltblau ersatz	Wolkanaer		
P100	Miloriblau	Wolkanaer		
P103	Pariserblau	Wolkanaer		
P104	Ultramarinblau, dkl.	Wolkanaer		
Farbreihe Grün				
P16	Grün	Unbezeichnet		
P25	Grün	Unbezeichnet		
P42	Grün	Unbezeichnet		
P47	Grün	Unbezeichnet		
P48	Zinnobergrün, dkl.	Haussmann		
P49	Grün	Unbezeichnet		
P53	Zinnobergrün	Haussmann		
P58	Grün	Unbezeichnet		
P70	Grün	Unbezeichnet		
P71	Grün	Unbezeichnet		
P72	Pastellgrün dunkel	Wolkanaer		
P73	Lichtes Feuergrün	Wolkanaer		
P91	Chromgrün	Wolkanaer		
P95	Pastellgrün, dunkel	Wolkanaer		
P99	Türkisgrün	Wolkanaer		
Farbreihe Grau				
P3	Grau	Unbezeichnet		
P22	Umbra, gebrannt	Wolkanaer		
P30	Betongrau	Unbezeichnet		
P31	Grau	Unbezeichnet		
P33	Grau	Unbezeichnet		
P35	Grau (Sand?)	Unbezeichnet		
P52	Umbra, grünlich	Haussmann		
P78	Sand	Unbezeichnet		
Farbreihe Braun				
P28	Braun	Unbezeichnet		
P29	Braun	Unbezeichnet		
P38	Braun	Unbezeichnet		
P39	Braun	Unbezeichnet		
P46	Braun	Haussmann	Bevorzugt	
P50	Braun	Haussmann		
P76	Umbra gebrannt	Wolkanaer		
P77	Umbrabraun	Wolkanaer		
P79	Eisenoxidrot	Wolkanaer		
P82	Braun	Unbezeichnet		
P84	Braun	Unbezeichnet		
P90	Oxidbraun	Wolkanaer		
P101	Umbra gebrannt	Wolkanaer		
P102	Umbra natur	Wolkanaer		
P109	Umbra-braun	Wolkanaer		

Materiallieferung der Firma Hembus,
nicht in Verwendung vor dem 11.01.2002

Die Bezeichnungen der Farben beziehen sich auf die Beschriftungen des Lieferanten. Unbeschriftete Behälter wurden von den Assistenten. Die ID-Nummer und die Fassnummer beziehen sich auf die Inventarisation der Firma Hembus und sind hier nicht zu berücksichtigen.
Die Sortierung erfolgt nach Farben (System RAL 840 HR). Innerhalb der Farbreihen ist die Bezeichnung absteigend nach Probennummer sortiert. Die Gewichtsangaben beziehen sich auf die Lieferliste der Behälter.

Farbreihe Weiß

Probe Nr.	ID Nr.	Fass- Nr.	Bezeichnung	Menge (kg) im Atelier
P119		101	Weiß	
P120		102	Weiß	
P121	1	104	Lithoponweiß	7,5
P123	7	106	Weiß	26,5
P124	6	197	Lithopon (?)	37
P125	2	198	Lithoponweiß	20

Farbreihe Gelb

P126	28	201	Zinkgelb a?	5,5
P127		202	Gelb	
P128	36	206	Neapelgelb, zitron	42
P129	38	208	Neapelgelb, zitron	40,5
P130	77	212	Ocker, mittel	23
P131	57	214	Terra- Pozzuoli, dunkel	13
P132	42	218	Indisch- Gelb	2,0
P133	21	219	Gelbes Ultramarin (?)	31,5
P134	26	220	Reingelb, mittel	16,5
P135	31	221	Zitrongelb	13,5
P136		223	Maisgelb, mittel	
P136	19	233	Cromgelb-zitron, mittel	47,5
P138	41	236	Indisch- Gelb	XX
P139	24	237	Reingelb, hell	46,5
P140	49	239	Ocker	5,5
P141	58	301	Terra- Pozzuoli, dunkel	
P143	87	307	Ocker, hell	9,5
P144	82	313	Lichter Ocker, natur b (?)	7,5
P145	132	318	Orangebraun a?	
P146	53	321	Narzissengelb	30
P147	68	325	Ocker, hell	
P149	86	334	Lichter Ocker	7
P152	65	341	Ocker	19,5
P154	106	345	Ocker, mittel	13
P157	71	357	Ocker, hell	43,5

P158	140	363	Siena gebrannt	35,5
P159	51	366	Pastell-Gelb	36,5
P160	101	368	Ocker, hell	16
P163	50	393	Ocker, dunkel	6
P164	81	394	Lichter Ocker, hell	40,5
P165		398	Lichter Ocker	
P166	136	401	Ocker- Braun	4
P174	142	424	Olivbraun, mittel	41,5
P273	78	727	Ocker, dunkel	10,5
Farbreihe Orange				
P288	192	802	Reinorange	7,5
P289	179	804	Orange	4,5
P290	180	807	Hellrot/ Orange	33,5
P291	184	808	Signalorange, mittel	11,5
P292	190	811	Hellrot- Orange, mittel	60,5
P292	186	899	Orange	13,5
P292A		810	Orange	
P292B		811	Orange	
Farbreihe Rot				
P204	202	546	Kadmiumrot, hell?	50
P184	218	457	Kadmiumrot, dunkel ?	38,5
P189	215	503	Kadmiumrot, mittel, a?	15
P192		513	Caput Mortuum (?)	
P195	216	521	Kadmiumrot, mittel a?	27
P196	125	524	Ocker, gebrannt a?	30,5
P197	126	527	Ocker, gebrannt a?	24
P199	234	532	Tiefrot	7
P200	230	535	Rubinrot	28
P201	236	538	Terra di Siena, natur	5,5
P202	213	540	Kadmiumrot, hell (kühl)?	53,5
P205	120	548	Ocker, gebrannt ?	9
P208	208	554	Kadmiumrot, hell ?	21,5
P211	237	561	Terra di Siena, gebrannt	92,5
P212	233	562	Eisenoxyd	31,5
P213	209	590	Rotocker	47,5
P214		591	Rotocker	
P215	210	592	Rotocker	71,5
P216	211	593	Rotocker	65,5
P217	212	594	Rotocker	69,5
P280		514	Signalrot	
Farbreihe Lila/ Violett				
P190		504	Violett	
P191	248	509	Violett, hell?	0,0?
P283	292	743	Mangan-Violett	53,5
P206		549	Rhododendron	
P207	242	552	Rotviolett	25,5

P209	251	559	Violett (Dunkelrot)	34,5
Farbreihe Blau				
P203	280	544	Tiefblau indigo	17
P268	298	707	Blau	22,5
P269	271	711	Preußisch- Blau	1,5
P270	283	715	Tiefblau, indigo	23,5
P271	273	721	Taubenblau, hell	12,5
P272	264	725	Blau	16
P274		728	Ultramarin- Blau	
P276	277	730	Delfter Blau?	24
P277		732	Himmelblau	
P278	304	733	Azurit	22
P279		735	Blau	
P281	266	736	Coelin / Himmelblau	56,5
P282		740	Taubenblau	
P284	294	744	Lichtblau	39,5
P280		741	Blau	
P285		748	Himmelblau	
P286	297	753	Blau	29 (15*14)
P287	269	762	Heliotrop, bläulich	6
P275	275	729	Kobaltblau, dunkel	11
Farbreihe Grün				
P218	330	601	Chromoxidhydratgrün, mittel	40,5
P218A		605	Grün	
P219	334	610	Chromoxydhydratgrün, mittel	49,5
P220	335	611	Chromoxidhydratgrün, mittel	53,5
P221	376	613	Hellgrün, gelblich	31,5
P222	358	616	Olivgrün, hell?	9,5
P223	309	617	Türkisgrün, mittel	29,5
P224		618	Laubgrün	
P225	337	619	(b) Chromoxidhydratgrün, mittel	35,5
P226	360	621	Olivgrün, mittel	23,5
P227	338	622	Chromoxidhydratgrün, mittel	32,5
P228	374	623	Moosgrün	28,5
P229	340	626	Chromoxidhydratgrün, mittel	48
P230	352	629	Veroneser Grün, hell	17,5
P231		630	Veroneser Grün	
P232	305	632	Türkisgrün, hell	7
P233	346	635	Chromoxidgrün, hell	19,5
P234	318	636	Schweinfurter Grün	29,5
P235	363	637	Olivgrün, dunkel	17
P236	364	638	Olivgrün, dunkel	30
P237	370	640	Laubgrün	20,5
P238	361	641	Olivgrün, mittel	60,5
P239	349	642	Deckgrün	18,5
P240	366	643	Resseda- Grün, hell	28,5
P241	347	646	Chromoxidgrün, mittel	27,5

P242		652	Olivgrün	
P243		653	Grün, dunkel	
P244	325	654	Brillantgrün, mittel	23
P245	355	656A, B	Grasgrün, hell	25,5
P246	342	657	Chromoxidhydratgrün, mittel	38
P247	326	659	Brillantgrün, mittel	35
P248	311	660	Türkisgrün, mittel	18
P249	316	661	Blaugrün	29,5
P250	306	667	Türkisgrün, hell	22,5
P251	320	670	Schweinfurter Grün	19
P252	344	671	Chromoxidhydratgrün, mittel	
P253	369	673	Resseda- Grün, dunkel	
P255	356	678	Grasgrün, mittel	11,5
P256	329	679	Chromoxidhydratgrün, hell	65,5
P257	328	681	Brillantgrün, dunkel, 26,5/	46,5
P260	345	685	Laubgrün	43
P262	321	688	Schweinfurter Grün	10
P264	322	693	Kupferhydroxid- Blau, türkis?	4
P265	362	698	Olivgrün, mittel	3
P266	312	699	Türkisgrün, mittel	36,5
Farbreihe Grau				
P187	389	498	Umbra	42
P258	383	683	Olivgrau	46
P259	384	684	Olivgrau	45,5
P263	386	692	Grünumbra	34
Farbreihe Braun				
P142	113	305	Lichter Ocker, natur b(?)	21,5
P153	141	344	Olivbraun, hell	20,5
P151	70	340	Lichter Ocker, hell	29
P155	94	346	Ocker, hell	16,5
P156	129	355	Titangold Ocker	52,5
P161	80	371	Lichter Ocker, hell	29
P162	147	373	Rehbraun	12
P167	175	409	Umbra, gebrannt ?	13
P168	168	410	(a?) Siena, gebrannt	11,5
P169	169	411	(a?) Siena, gebrannt	19,5
P170	161	413	(Sepiabraun) Roter Erdton	19,5
P171	164	420	Walnussbraun, hell	33
P172	172	421	(a?) Braun	22,5
P173	149	423	Rehbraun	13,5
P175	167	426	Terrabraun	16,5
P176	131	429	Ocker, mittel	31,5
P177	150	432	Rehbraun	27,5
P178		441	Ocker	
P179	151	444	Rehbraun	62,5
P180	146	445	Krappbraun (?)	23,5
P181	153	447	Rehbraun	61,5

P182		450	Ocker, dunkler	
P183		453	Roter Ocker, dunkel	
P185	160	460	Van- Dyck- Braun	10,5
P186	145	497	Umbra	30,5
P188	178	499	Umbra	13
P193	122	518	Ocker, gebrannt?	45
P194	128	519	Ocker, gebrannt, dunkel ?	29,5
P198	219	530	Englisch- Rot c?(braun)	45,5
P261	158	687	Rehbraun	14,5

Materialien und Gegenstände aus dem Atelier und Materiallager Lüpertz

Die folgende Liste ist in drei Unterpunkte gegliedert.
1 Gegenstände im Atelier
2 Material im Atelier
3 Material im Materiallager
Alle Materialien finden in der Arbeit Lüpertz Verwendung. Die in der Materialsammlung aufgelisteten Materialien sind hier nicht zusätzlich aufgeführt.

1. Gegenstände im Atelier

Bezeichnung	**Beschreibung**	**Abb.- Nr.:**
Rabe	schwarz, offener Schnabel auf Holzstück	26
Menschl. Skelett	anatomisches Modell, stehend, lebensgroß	27
Rabe	schwarz- weiß, offene Flügel, auf Holzstück	28
Gans	weiß, auf Holzplatte	29
Möwe?	weiß- braun gescheckt, auf Holzplatte	29
Menschl. Schädel	keine Zähne, loser Kiefer, zahlreiche Fingerabdrücke (farbige)	30
Zwei Enten	hängend an den Füßen, 1Erpel, 1Ente	31
Kuhschädel	Knochen	32, 33
Rosen	rot, getrocknet, im weißen Eimer	34
Große Disteln	getrocknet, in einer Vase	35
Geißbockschädel (Ziege?)	Knochen, klein mit dunklen Hörnern	36
Unterkiefer (Ziege?)	Knochen	37
Schlangenbaum?	in Glasvase (Weinflasche)	
Vier Antikenabgüsse	lebensgroß, 2x gefesselte Jünglinge, 1x stehender Torso ohne Kopf und Arme, 1x stehender Jüngling	38, 39, 40, 41
Kuhschädel	über der Tür, schwarz bemalt	42
Hinterschinken am Knochen	getrocknet, hängend am Regal	43
Andere Gegenstände:		
Klavier	hellbraun, furniert, (neueren Datums)	-
Flügel	braun, furniert, Jahrhundertwende?	-
Musikkassetten	selber aufgenommene	-
Musikkassetten	gekaufte	-
CD s	gekaufte	-
2 Sandsäcke, Boxhandschuhe	einer hängend, einer liegend	-
Stoppuhr	Tischuhr	32
Holzkohle		-
Grillrost		-
Stereoanlagen		-
Subwhoover		-
CD Player		-

Arbeitsmaterialien:		
Maschinen: Tischkreissäge (Kapp- und Gehrungssäge) Walzpresse (Grafik) Flex Schwingschleifer Stichsäge Winkelschneider(?) mechanisch Winkelschneider(?) elektrisch Kettensäge	Nicht in Verwendung	--
Werkzeuge:		
Stemmeisen, Stecheisen (verschiedene) Bohraufsätze/ Schleifaufsätze Winkeleisen Tucker Zwingen Schnur Spannzange Zangen Cutter Spachtel Rahmenzangen Metermaß Farbmesser Passepartoutschneider/ Lineal Scheren		-
Sonstige:		
Starterbatterie		-
Farbkordeln als Zierrahmenapplikation	rot, Silber/Gold	
Malmaterialien (Hartware) Pinsel etc.:		
Flächenstreicher u.a.	3,6,8,16,22,24,26 etc. Mittig im Raum, Eimer mit frischen Pinseln	
Bürsten		
Paletten		
Plastikschalen		
Eimer		
Malstöcke - mit Kreiden - mit Pinseln		

2. Material im Atelier
Malmaterialien (Weichware), Pigmente, Farben, Bindemittel etc. in Verwendung 2001 auf den Arbeitstischen

Artikel Nr. des Herstellers	Bezeichnung	Menge
Daler- Rowney, Flasche, 500ml		
006	Zinkweiß PW4 Zinkoxid Acryl Copolymer	1
Lukas Studio , 350 ml Tuben		
207	Deckweiß	1
208	Titanweiß	1
224	indisch Gelb	1
225	Kadmiumgelb zitron	1
226	Kadmiumgelb hell	1
227	Gelber Ocker	1
228	Kadmiumgelb dunkel	1
229	Kadmiumorange	1
231	lichter Ocker	1
	Van Dykbraun	1
252	Caput Mortuum	1
254	Englischrot	1
261	Karminrot	1
264	Krapplack hell	1
	Fleischocker	1
274	Kadmiumrot dunkel	1
286	Zinnoberrot dunkel	1
	Echtrot	1
311	Umbra gebrannt	1
321	Coellinblau	1
	Cobaltblau dunkel	1
327	Kobaltviolett dunkel	1
333	Pariser Blau	1
337	Ultramarin dunkel	1
338	Himmelblau	1
	Kobaltblau dunkel	1
353	Chromoxidgrün	1
	Chromoxidgrün stumpf	1
356	Deckgrün	1
363	Permanentgrün hell	1
365	Saftgrün	1
382	Elfenbeinschwarz	1
Marabu- Werke Tamm, Fingerfarben, Tubenflasche, 750ml		
096, Art. Nr.030116,	Blau	1
Schmincke Norma Professional (11) in der Tube		
(11)104	Titanweiß PW6 Titandioxid PW4 Zinkoxid	1
(11)332	Krapprot PV Chinacridonrot PR187 Naphtol AS	1
(11)562	Maigrün	1

	PY3 Monoazogelb PY53 Nickeltitangelb PG7 Phthalocyningrün	
Schmincke Norma Professional(11), (im Glas 500ml) offen, verwendet		
(11)215	Zitronengelb PY3 Monoazogelb	1
(11)440 (geschlossen)	Violettblau PW4 Zinkoxid PV23 Dioxazin PB15 Phtalocyanin PB60 Indanthhronblau	1
(11)445	Preußisch Blau PB27 Eisencyanblau	1
(11)445 (geschlossen)	Preußischblau PB27 Eisencyanblau	1
(11)455	Coelinblau PB15:3 Phtaloncyanin PW4 Zinkoxid PG7 chloriertes Phtaloncyanin	1
(11)571	Grüne Erde PG23 Erdpigment PG18 Chromoxidhydrat PY42 Eisenoxidhydrat Pbr7 Erdpigment	1
(11)558	Chromoxidgrünton frg PG7 Phtalocyaningrün	1
(11)674	Lichter Ocker PY42 Eisenoxidhydrat	1
(11)674	Lichter Ocker PY42 Eisenoxidhydrat	1
(11)636	Umbra nat. grünlich PY42 Eisenoxidhydrat Pbk11 Eisenoxidschwarz	1
(11)686	Umbra nat. grünlich PY42 Eisenoxidhydrat PBl 11 Eisenoxidschwarz PRi Eisenoxidrot PG7 Phtalocyaningrün	1
(11)688	Van Dykbraun	1
(11)792	Elfenbeinschwarz ???Verkohlungsprodukt tier. Herkunft Pbk7 Ruß	1
Schmincke Akademie Öl Color (41), (im Glas 500ml) offen, verwendet		
(41)321	Cadmiumrotton PR108 Cadmiumsulfid- Selenid PO20 Cadmiumsulfid- Selenid	1
(41)431	Kobaltblauton PW4 Zinkoxid PW6 Titandioxid PB29 Ultramarinblau PB15:3 Phtaloblau PV23 Dioxazin?	1

(41)431 (geschlossen)	Kobaltblauton PW4 Zinkoxid PW6 Titandioxid PB29 Ultramarinblau PB15:3 Phtaloblau PV23 Dioxazin	1
(41)432	Ultramarin	1
(41)533	Cadmiumgrünton ??	1
(41)535	Chromoxidgrün feurig PG7 Phtalogrün	1
(41)605	Deckweiß PW7 Zinksullfid PW4 Zinkoxid	1
(41)674	Siena gebrannnt Pbr7 Erdpigment PR101 Eisenoxxidrot	1
(47)676	braunrot?	1
(41)787	Schwarz PBk11 Eisenoxidschwarz Pbk7 Ruß	1
Talens, Amsterdam Oil Color, Dose, 500ml		
411	Burnt Siena	1
++331	Krapplack dunkel	1
++808	Preußischblau	1
Windsor & Newton, Winton Oil color (200ml Tube)		
27	Light red PR101 Synthetisches Eisenoxid	1
49	Permanent Rose (geschlossen) PV 19 Chinacridonviolett	1
Wolkanaers Atelier Ölfarbe, Dose, 750ml		
	Ultramarin	1
	Chromoxydgrün, feurig	1
	Hellrot	1
	Umbra gebrannt	1
	Kadmiumrot dunkel	1

Bindemittel und Klebstoffe, Malmittel, Hilfsstoffe, sonstiges Material in Verwendung 2001 auf den Tischen

Caparol, Dose, 1Liter	Dispersionsbinder	1
Gebrüder Tapfen, Flasche, 0,75Liter	Schellack- Politur V36, hellblond	1
Kluthe, Kanister, 1Liter	Leinöl Firnis	1
Planatol, Dose	Kunstharzkleber, AD 94/5B	1
Lösemittel		
Markant, Dose, 1Liter	Wasch- Benzin	1
Malmittel		
Schmincke, Kanister, 1Liter	Trocknungsverzögerer Malmittel 2 Medium 2,	1
Fixative		
Talens, , Sprühdose, 400ml	Concentrated Fixative ,064	1

Lukas	Fixativ für Pastell, Kohle, Kreide, mit UV- Schutz, 2323	1
Hilfsstoffe		
ICI Hilden,Dose, 750ml	Consolan Holzwachs, flüssig mit Bienenwachs, auf Wasserbasis	1
ICI, Hilden, Holzwachs, Dose, 375ml	Consolan Holzwachs, fest mit Bienenwachs, Canaubawachs	1
Clouth Lackfabrik, Kanister, 750ml	Clou Antik- Wachs Bienenwachslösung,	1

3. Material aus dem Materiallager
Malmaterialien (Weichware), Farben, unterschiedliche Bindemittelsysteme etc. in Verwendung 2001, teilweise ungeöffnet im Materiallager

Artikel Nr. des Herstellers	Bezeichnung	Menge
Daler- Rowney, Acrylfarbe, System 3, 112, Flaschentube, 500ml		
	Coelinblau, Acrylfarbe, PB 15:3	1
	Zincoxid, PW4,	1
	Bismuth Vanadate, PY184,	1
Ferrario, Accademia, Oil colours for Academy's students, Dose 2,5kg? (Italien)		
4	Kadmiumgelb Zitron	1
23	Cobaltblau	1
14	Karmin	1
Hausmann, Hatotex Stoffarbe, Kanister, 5Liter		
B2/16	Sepia	1
B2/101	Zitronengelb	1
B2/102	Postgelb	1
B2/103	Goldocker	1
B2/104	Orange	1
B2/106	Bordeaux	1
B2/107	Hellviolett	1
B2 108	Violett	1
B2/109	Hellblau	1
B2/110	Stahlblau (länger nicht verwendet?)	1
B2/111	Ultrablau	1
B2/112	Hellgrün	1
B2/113	Saftgrün	1
B2/114	Laubgrün	1
B2/115	Nussbraun (häufige Nutzung)	1
B2/116	Sepia (Violett)	1
B2/117	schwarz (häufige Nutzung)	1
B2/117	Schwarz (leer)	1
B2/118	Weiss	1
SM/203 Hatisilk	Goldocker	1
Lukas Studio, Feine Künstler Ölfarbe, Tube, 350ml		
204	Zinkweiß	5
208	Titanweiß	3
207	Deckweiß	2
208, Tonne, 6Liter	Titanweiß	1
226	Kadmiumgelb hell	1
228	Kadmiumgelb dunkel	1
229	Kadmiumorange	2
231	lichter Ocker	1
235	Neapelgelb dunkel	1
253	Echtrot	2
256	Fleischoccker	1
266	Krapplack dunkel	1
272	Kadmiumrot hell	2
274	Kadmiumrot dunkel	1
286	Zinnoberrot dunkel	1
312	Vandyckbraun	4

321	Coelinblau	3
323	Kobaltblau hell	3
224	Indischgelb	1
261	Karminrot	3
335	Ultramarin hell	1
337	Ultramarin dunkel	1
337	Ultramarin dunkel	2
352	Chromgrün dunkel	2
353	Chromoxidgrün stumpf	2
354	Chromoxidgrün feurig	3
356	Deckgrün	2
357	Grüne Erde böhmisch	1
365	Saftgrün	1
382	Elfenbeinschwarz	2
Obi Voll- und Abtönfarbe, Classic, Flaschentube, 500ml, 2X		
20101	Schwarz	1
J.W. Ostendorf, Farbwerke		
J40 0 475 C	Sprühdose Gold, Metallic- Effekt	1
Schmincke Norma Professional, Tubenölfarben, 200ml		
(11)792	Elfenbeinschwarz PBk9 Verk.Prod. tier. Herkunft PBk7 Ruß	1
Schmincke Norma, Akademie Öl Color, Glas, 500ml, Sorte 11		
(11)211	Kadmiumgelb Mix PY35 Cadmium Zink Sulfid PW6 Titandioxid	3
(11)215	Zitronengelb PY3 Monoazogelb	6
(11)217	Indischgelb PY153 Metallkomplex	2
(11)323	Reinorange PO67 Pyrazolochinazolon PY 184 Bismuth Vanadat Pigment	3
(11)332	Krapprot PV19 Chinacridonrot Pr187 Naphtol AS	3
(11)336	Rubinrot PR122 Chinacridonrosa	5
(11)440	Violettblau PW4 Zinkoxid PV23 Dioxazin PB15 Phtalocyanin PB60 Indanthronblau	5
(11)443	Ultramarin dunkel PB29 Ultramarinblau	4
(11)445	Peußischblau PB27 Eisencyanblau	1
(11)455	Coelinblau Pb 15:3 Phtalocyanin PW4 Zinkoxid PG7 Chloriertes Phtalocyanin	2
(11)562	Malgrün	1

	PY3 Monoazogelb PY53 Nickeltitangelb PG7 Phtalocyaningrün	
(11)558	Chromoxidgrün frg PG7 Cyaningrün	3
(11)568	Saftgrün PY83 Diarylgelb PY138 Chinophtalon PB27 Eisencyanblau	1
(11)571	Grüne Erde PG23 Erdpigment PG 18 Chromoxidhydrat PY42 Eisenoxidhydrat PBr7 Erdpigment	1
(11)686	Umbra nat. grünlich	7
Schmincke, Akademie Öl Color, Tubenölfarbe, 200ml		
(41)532, 2x	Brillantgrün PY3 Monoazogelb PY53 Rutil- Nickel- Zinn- Titan PG7 Phtalogrün	2
Schmincke Accademie Oil Color, Glas, 500ml, Sorte 41		
(41)111	Titanweiß PW6/PW4	21
(41)105	Zincweiß PW 4	4
(41)208	Gelb Zitron PY3	10
(41)206	Jaune Brillant PW 6/PW 4/PBr24/PY 53	4
(41)209	Rapsgelb PY 138/PY 154	4
(41)210	Kadmiumgelbton PY 74/PW6	13
(41)212	Indischgelb PY 153	5
(41)214	Hautton PW6/PW4/PY42/PR10l	7
(41)318	Orange PO 67/PW 6	5
(41)321	Kadmiumrotton PR108/PO20	16
(41)322	Zinnober PR 112	12
(41)324	Karmin PR170	2
(41)325	Krapplack PR 83 1	4
(41)320	Magenta PR122/PW6	7
(41)429	Violett PV 23	5
(41)431	Kobaltblauton PW4/PW6/PB29/PB15:3/PV23	10

(41)432	Utramarin PB 29	4
(41)433	Delftblau PB 60	7
(41)434	Preußischblau PB 27	10
(41)436	Indigo PB 60/PR 101	6
(41)438	Phtaloblau PB 15:3	4
(41)430	Cyanblau PW4/PW6/PB15:3/PB16	4
(41)670	Deckgrün PW6/PW4/PY138/PG7	4
(41)532	Brillantgrün PY 3/PY 53/PG 7	4
(41)533	Kadmiumgrünton PY138/PY153/PG7/PW6	4
(41)534	Laubgrün PY3/PY154/PG7/PW5	7
(41)535	Chromoxidgrün feurig PG7	8
(41)536	Saftgrün PY 150/PB 60	6
(41)560	Grüne Erde PBr7/PG7	5
(41)672	Lichter Ocker PY 42	4
(41)673	Siena natur PY42	4
(41)674	Siena gebrannt PBr7	4
(41)675	Goldocker PY 42/43/PBr 7	5
(41)676	Umbra gebrannt PBr 7	4
(41)678	Vandyckbraun PBr 7/PB 29/PR179	4
(41)787	Schwarz PBk 11/PBk7	2
Windsor & Newton, Tubenölfarbe, 200ml, Winton Oil Colour		
38	Scarlet lake (Scharlachlack) PR188 Naphtol AS Reines Leinöl	1
37	Saftgrün G1/Y23 Ferro- Beta Naphtol Komplex, Tatrazinlack (Acid)	1

Farbmittel und Farbstoffe und Füllstoffe

Die Auflistungen aller Farbmittel, Farbstoffe und Füllstoffe finden sich in dem Abschnitt: Materialsammlung.

Bindemittel, Lösemittel, Malmittel, Firnis und Fixative, Hilfsstoffe, weitere Materialien

Hersteller	Bezeichnung	Menge
Bindemittel		
Kalle Nalo GmbH, Farbleim	Glutolin (L), Methylcellulose	2
Unbezeichnet, Eimer, 20Liter	Dispersionsbinder	1
Unbezeichnet, Flasche 1Liter	Leinöl gebleicht	1
Leinöl, Rein, Kanister 5 Liter	Leinöl	1
Cellon	Schellack- Mattierung	1
Unbezeichnet, Kanister, 10Liter	Wasserglas	1
Caparol Binder, Dose 1Liter	Dispersionsbinder	1
Lösemittel		
Gebrüder Tapken	Terpentin, 1A (Schwer vergilbt (Honigton)	1
ICI, Zweihorn, Kanister 5Liter	Verdünner, pur	1
Kluthe GmbH, Dose 1Liter	Lösol Spezialbenzin geeignet als Löt, Feuerzeug und Waschbenzin	1
Unbezeichnet, Flasche 1Liter	Polierspiritus	2
Unbezeichnet Kanister 5 Liter	Terpentin, rein	1
Malmittel		
Schmincke	Trocknungsbeschleuniger für Ölfarben, Mussini Medium 3, Malmittel 3,	1
Martin Meyer Chemie, Flasche, 1Liter	Kobalt Sikkativ Rein	6
Fixative und Firnis		
Schmincke	Mattlack 3, Firnis	1
Schmincke	50 402 Aerospray, Pastell- Fixativ	1
Hilfsstoffe		
Hentze und Blankertz, Braunglas, 500g	Schwefelleber, Art.Nr.40859,	1
Stendinol Wachsschmelze, Tonne 10Liter	Hartglanz Fußbodenpflegemittel	1
Weitere Materialien		
Seibel und Söhne	Portland Cement, Sack 25 Kg (zu)	1
Unbezeichnet, Sack 5kg	Kreide	1
Niflamo, 60meter, 6Rollen pro Packung	Dekorationskrepppapier, Umbra, Orange, Gelb, Weiß, Olivgrün, Braun	1
Hahnemühle	Bütten- Kupferdruck- Kartons, Weiß und gelblich, Musterheft Nr. 10 (neue Bezeichnung Nr. 2)	1

Teil E. Anhang

Gespräche und Interviews

Interview am 14.November 2001

Interview am 12. Januar 2002

Gespräch am November Januar 2002

Literaturverzeichnis

Literatur zu Markus Lüpertz

Allgemeine Literatur

Hersteller und Lieferantenadressen

Herstelleradressen nach Produktgruppen

Hersteller und Lieferantenadresse (alphabetisch)

Materialinformationen, Technische Merkblätter und EG

Sicherheitsdatenblätter

Videodokumentation, Videoliste

Fotodokumentation

Anmerkung zur Fotodokumentation

Fotolisten

Bestätigung

Gespräche und Interviews:

Interview am 17. November 2001
Das Interview fand im Düsseldorfer Atelier des Künstlers statt. Es wurde per Tonband aufgezeichnet und nachträglich aufgeschrieben.

Es wurden Fragen zu folgenden Themengebieten gestellt:

- Maltechnik
- Alterung der Materialien
- Restaurierung
- Umgang mit der Kunst
- Kunst an sich

Im Folgenden steht „ML" für Markus Lüpertz, *„MP"* für Martin Pracher.

Zur Maltechnik:

MP: Was verstehen Sie unter dem Begriff „Maltechnik"?

ML: Die Verletzung all meines Wissens.

MP: Wie ist das zu verstehen?

ML: Ich bin ein sehr gut ausgebildeter Maler. Ich hab also alle Sachen, die man so lernen muss über Maltechnik, gelernt; hab mich immer für diese Sachen interessiert, bis hin zu Max Doerner, der eine Zeit lang meine Bibel war. Nachdem ich das alles weiß, hab' ich festgestellt, dass das unter Umständen eine irre Bereicherung aber auch eine große Klammer sein kann. Und zwischen diesen beiden Dingen, also der Klammer und der Befreiung und auch der Erweiterung pendle ich und versuche manchmal der Sache gerecht zu werden, um sie aber auch dann wieder in anderen Anlässen, zu anderen Bildern, zu

anderen Stimmungen zu zerstören. Also, Technik ist ein Spiel, also was ich kann, also bis zur Destruktion.

MP: Gibt es eine selbstentwickelte maltechnische Tradition?

ML: Ich glaube, das hat jeder Maler, mit dem was er gelernt hat und mit dem er dann umgeht. Meine gesamte Maltechnik ist davon geprägt, und deswegen hat sie sich auch letzten Endes, wie soll ich sagen, destruktiv entwickelt, ist diese unendliche Ungeduld. Also bei mir ist das Problem der Geschwindigkeit ... und ... daraus entwickelt sich ein ganz bestimmter Schmutz, ein ganz bestimmtes, wenn man also ..., ich würde Schmutz sagen. Wenn man es gut meint, würde man von Sfumato reden. Es ist eine ganz bestimmte Farbigkeit die sich da entwickelt, die manchmal durch ganz klar aufgesetzte Farben durchbrochen wird, und das ist eine tiefe Sehnsucht, die eigentlich darauf basiert, dass ich früher das Problem nicht hatte. Da ich da die Farben direkter und dünner auftrug und erst durch die Einbeziehung einer gewissen, tradierten Form der Maltechnik, hat sich so eine Art von Sehnsucht zur Vollendung entwickelt, die ständig durch meine Ungeduld zerstört wird. Daraus ergibt sich so was vielleicht wie Stil.

MP: Inwiefern verändert sich diese mit den Werkphasen? Ist das ein Entwicklungsprozess oder sind da direkte Rückschritte auch möglich?

ML: Die Rückschritte sind eigentlich momentan prominenter als die Fortschritte. Die Fortschritte in denen ..., ... dienen also (um) eine saubere oder fertige Malerei zu liefern. Also... wie ich im Moment die Sehnsucht habe ..., ist als ..., also in der momentanen, der suchenden experimentellen Phase ... hindert (das mich).

MP: Sind Sie noch in der suchenden Phase?

ML: Ich bin in einer unheimlich Suchenden. Ich bin wie- also... wie aufgewacht.

MP: Als ich das letzte mal da war, so vor 2 1/2 Jahren, meinten sie, sie hätten jetzt erst' mal weitgehend abgeschlossen mit Ihrer „Tradition" und sind jetzt auf der Suche und wissen nicht, wie es sich weiterentwickelt.

ML: Da hat sich ja dann eine ganze Reihe entwickelt. Also, dieses Abdrücken (Abklatschtechnik) und dann dieses Papier reinkleben, also diese Collage, die dann wieder übermalt wurde. Also, diese Art von Technisierung der Technik, was ich ja eigentlich so nicht mag. Hab' gesehen ..., also diese Direktheit, das hat was vages ... also ... oder auch die Reste im Atelier, die von diesen Abdrücken übrig blieben, zu verarbeiten, daraus ergibt sich ja auch immer wieder ein neues Thema und das hat sich dann ebenso entwickelt. Und jetzt ist das durch die Skulpturen (Paris-Gruppe, 2001), die ich gemacht habe, wieder abgerissen und jetzt (Nov. 2001) beginnt wieder 'ne karge Phase, auf die ich mich eigentlich sehr freue. Die steht aber noch vor der Tür.

MP: Diese Papiercollage findet sich aber auch in ganz frühen Sachen.

ML: Da war das aber immer nur zum Korrigieren. Also wenn das Drunter nicht mehr Farbe trug; wenn es zu fett wurde. Um dann wieder Leichtigkeit reinzubringen, hab' ich Leinwand oder Papier ins Bild geklebt und dann wieder drübergemalt um wieder einen neuen Zustand zu erreichen.

MP: Werden Materialien oder Materialkombinationen verwendet, die wissentlich nicht dauerhaft beständig sind? (Asphaltfarbe, Materialkonglomerate, getuckerte Papiere), Wenn ja, warum?

ML: Ja. Das ist eine Sache, da vertrau' ich einfach auf die Restauratoren, nich', die also das Unmögliche möglich machen. Also, ich kann mein eigenes Tempo nicht nach konventionellen oder handwerklichen Gesichtspunkten ausrichten. Also, es sei mir verziehen. Und vielleicht wird dadurch mein Werk zerstört, aber das Risiko muss ich eingehen.

Zur Alterung der Materialien:

MP: Im Gespräch über ihre Malerei taucht oft als Beschreibung der Begriff „lebendig", in Form von „lebendige Malerei" oder „lebendige Materialien" auf. „Lebendig" beinhaltet aber auch immer den Tod eines Dinges oder Wesens.

ML: Das stimmt, ich hass' ja jede Form von Restaurierung. Ich hab' letztens wieder die Sixtina gesehen und das ist in meinen Augen ein Skandal.

MP: Nun ja, bei der Sixtina mit diesen knalligen Farben muss man ja auch bedenken, dass ja früher eine reine Kerzenbeleuchtung da war und, dass da die Farben einfach ganz anders gewirkt haben als jetzt.

ML: Das mag ja sein aber wen interessiert das? Wenn wir heute keine Kerzen haben, muss man eben die Zeit drauflassen.

MP: Oder wieder mit Kerzen beleuchten.

ML: Ja.

MP: Die Vergänglichkeit eines Kunstwerkes?

ML: Gehört zum Kunstwerk

MP: ... gehört mit dazu?

ML: Unbedingt

MP: Der Künstler wird durch seine Werke unsterblich. Ist es Ihrer Meinung nach denn erstrebenswert, Kunst für die Ewigkeit zu schaffen?

ML: Es gibt keinen anderen Anlass. Kunst ist die einzige Möglichkeit, den Tod um Sekunden zu besiegen.

MP: Steht das nicht im Wiederspruch dazu, dass eigentlich eine Alterung für das Werk gewollt ist?

ML: Gut aber das ist ja dann die Frage, wie sie überlebt: ob das speziell das Werk ist oder ihre Legende; das spielt ja keine Rolle. Wir wissen ja, dass eines Tages die ganze Erde in die Luft fliegt, also was soll das, ...das sind so Zeitbegriffe, die interessieren mich nicht. So lange es Menschen gibt, lohnt es sich unsterblich zu sein. Die Unsterblichkeit bezieht sich auf die Menschheit und wenn das Werk seine Bedeutung hat, dann wird sich die Menschheit auch drum bemühen. Wie auch immer, es überlebt. Auch wenn es dann nicht mehr mir gerecht wird, auch wenn's mir kein Spaß mehr macht, aber das ist ja wieder was ganz anderes, das ist sekundär. In erster Linie kommt es darauf an, dass die Ewigkeit Anreiz und 'was ist, wobei der Künstler die Ewigkeit bestimmt. Wenn die Ewigkeit die Dauer seines Bildes ist, und wenn die Dauer 5 Jahre ist, und ich behaupte es ist die Ewigkeit, ist es auch in Ordnung.

MP: Sollte denn die Alterung verzögert werden. Wenn jetzt ein Bild einen Turnus von 50, 60 Jahren hat bis dann die richtige Alterung einsetzt, sollte diese Alterung künstlich verzögert werden, verlangsamt werden?

ML: Das wäre, wenn das, ... also, wenn Malerei im Sinne vom 19. Jahrhundert,... wenn das Handwerk wäre, was wir also damals mit Malerei verbunden hätten, wär' das sicherlich sinnvoll und Absicht. Aber das ist ja ... heute ist ja ein anderes Tempo, 'ne andere Neugierde, 'ne andere Untersuchung. Also, insofern ist die Malerei inhaltlich nicht avantgardistisch, aber in ihrer Technik

vielleicht. Aber das möchte ich so dahingestellt lassen, nicht unbedingt behaupten.

Zur Restaurierung:

MP: Restauratoren versuchen, nachteilige Veränderungen und Schäden an Kunstwerken so zu stabilisieren und zu beheben, dass die Intension des Künstlers für den Betrachter unverändert erfahrbar bleibt. Ist dies Ihrer Meinung nach überhaupt möglich?

ML: So lange der Künstler lebt, ja.

MP: Verändern sich Werke von Picasso, die durch Restauratorenhände gehen...

ML: ...da hab' ich mich nicht genug beschäftigt. Andererseits ist Picasso noch so frisch, dass die Bilder ja bis auf das übliche Craquele, das ja schon nach 4-5 Jahren einsetzt, was man oft bei seinen Bildern sieht,... dann auch bei diesen Fett/Mager-Geschichten, (die) ja dann automatisch ja bei allen Bildern passieren. Das ist eine Sache, die ist bei Picasso noch nicht akut. Solange Künstler leben, haben sie einen sehr großen Einfluss selber darauf. Aber bei toten Künstlern hängt es dann von der Interpretation, von den jeweilig regierenden Kunsthistorikern ab und den jeweils regierenden Fachleuten in der Restauration. Das unterliegt ja auch zeitlichen Faibeln ...

MP: Was bedeutet Restaurierung für Sie?

ML: ...na ja, in erster Linie ein Bild ist kaputt, also mutwillig zerstört, durch Wassereinbruch, durch Zufälligkeit oder durch Unfälle bei Umzügen und so, dass das Bild eben, wenn es ein schönes Bild ist, erhalten bleibt; das es also bleibt. Solange die Restaurierung gut gemacht ist und solange der Künstler noch lebt und er großen Einfluss drauf hat, ist es ja nichts schlimmes. Passiert ja öfters im

Atelier, dass ein Bild in die Leinwand fällt oder in die Pinsel fällt. Dann restauriert der Künstler das selber.

MP: Also, in Absprache mit dem Künstler grundsätzlich...

ML: ... ist der ideale Zustand. Alles andere ist wieder was anderes.

MP: Selbst dann, wenn der Künstler frühere Werkphasen in der Bedeutung nicht mehr präsent hat, wie sie in der Wichtigkeit heute erkannt wurden. Also, wenn der Künstler vielleicht frühere Werksphasen anders sieht als sie vielleicht einen kunsthistorischen Stellenwert inne haben.

ML: Also, die Restaurierung bezieht sich nur auf die Erhaltung des Objektes ohne Inhalt. Das hat nichts mit dem Stand oder der Position, der Bedeutung des Bildes zu tun. Die Restauration ist außerhalb des Bildes ...

MP: Das ist klar.

ML: ... was es ideell und materiell bedeutet. Nein die Restauration bezieht sich rein auf die materielle, ... als Material und materiell ... also auch finanziell.

MP: Also, Materialerhaltung natürlich auch, aber eben wenn es mit Absprache des Künstlers passiert, kann es doch durchaus auch sein, dass vielleicht Arbeiten von Ihnen, aus den 60er Jahren einen Schaden haben und sie dann einfach Einfluss nehmen auf eine Restaurierung...

ML: ... dass sie heutig wird

MP: Ja ...

ML: Das kann ich mir nicht vorstellen, ist aber ein interessanter Aspekt.

MP: ... also, dass es im Grunde Veränderungen gibt ...

ML: ... na ja gut, das würde ich aber einfach übermalen. Ich wusste nicht, dass es das auch in Form einer Restauration ginge, hab' ich nie darüber nachgedacht.

MP: Es gibt ja Künstler, die die Restaurierung grundsätzlich selber machen ...

ML: Wissen Sie, ich hab jetzt das Problem, ich hab gleich einen Termin, da ist in ein Bild reingeschnitten worden, das muss ich mir anschauen, da hol ich mir 'nen Restaurator. Also so lange das im Atelier passiert und das innerhalb eines Prozesses ist, gehe ich damit rüde um, gehe ich ganz selbstverständlich damit um. Wenn es aber dann nicht mehr mein Eigentum ist, dann unterliegt es den ganzen restauratorischen Begriffen von Zeit, von Anspruch und auch von Respekt. In dem Moment in dem das Bild das Atelier verlässt, hat es einen anderen Respekt, als wenn es bei mir ist.

MP: Also ist letztendlich die Originalität oder die Authentizität eines Gemäldes, das jetzt bei Ihnen ist, nicht geschützt.

ML: Nein. Bei mir nicht, überhaupt nicht. Ich kann ja jeden Tag plötzlich `nen Anfall kriegen und was Anderes drübermalen. Aber wenn es nicht mehr mein Eigentum ist, wenn es verkauft ist, dann ist es unanfechtbar, dann ist es ein anderer Wert.

<u>Zum Umgang mit der Kunst:</u>

MP: Gibt es irgendwelche Bevorzugungen bezüglich Klima oder Beleuchtung die Sie für Ihre Werke wünschen?

ML: Nein, ich denke überhaupt nicht museal. Ich glaube einfach, dass Bilder in Ihren eigenen Wesensumständen, außer sie werden verbrannt, in 'nen feuchten Keller gestellt, oder so ... werden nicht mehr angeschaut ... gehören die Bilder, solange sie leben, solange sie gemacht werden, solange sie irgendeine Form von Notwendigkeit besitzen, das heißt, dass man sie ansieht, gehören sie in einen Lebensraum. Also, nicht in einen idealen Raum, nicht in eine Leichenhalle. Sondern sie gehören eigentlich ... also mir ist

immer ... das ideale ist immer ... ich will kein Museum. Noch nicht. Vielleicht mal nach meinem Tode aber das interessiert mich dann auch nicht. Es geht mir eigentlich darum, dass die Bilder im Leben vorkommen. Es gibt keinen idealen Raum für Bilder.

MP: Also, auch nicht eine besondere Ausleuchtung ...

ML: Nein, nein.

MP: ... wobei hier im Atelier ist es hauptsächlich Kunstlicht bei dem Sie malen ...

ML: Mischlicht.

MP: In den Museen ist es dann hauptsächlich Kunstlicht. Da kommt es ja zu gravierenden Farbveränderungen, ich mein jetzt vom Betrachtungspunkt her.

ML: Ja, aber die sind seltsamerweise nicht so frappant, dass sie mich beunruhigen. Im Gegenteil, jede Sicht, jede andere Sicht, jede neue Sicht ist spannend.

MP: Wie stehen sie zum Leihverkehr, also zum Sammlungstourismus?

ML: Sehen sie, dass sind Dinge, die sind vielleicht interessant, aber die können für den Künstler nicht interessant sein. In dem Moment, in dem ich das Kunstwerk verkaufe, verkaufe ich das Objekt. Nicht das geistige Eigentum, nicht die Tatsache dass es ein ML-Bild ist. Aber ich verkauf' das Objekt. Was dann der Sammler in seiner eigenen Verantwortung damit macht, ist dann sein Problem. Da er aber, höchstwahrscheinlich viel Geld dafür bezahlt hat, wird er sehr gepflegt und sehr vernünftig damit umgehen und dafür sorgen, selbst wenn er die Bilder verleiht, die so verliehen werden, dass ihm kein Schaden zugefügt wird.

MP: Ist der Käufer jemals Eigentümer oder nur Besitzer?

ML: Er ist immer nur Besitzer. Geistiges Eigentum bleibt bei mir. Er darf es ja nicht zerstören ...

MP: ... das ist ja die Frage ...

ML: ... so ist die Rechtslage .

MP: ...es gibt ja so Verrückte die das dann mit in Grab nehmen wollen...

ML: Das hat's nie gegeben. Wurde immer nur behauptet. Der, der es behauptet hat, ist vorher bankrott gegangen, er musste das Bild vorher verkaufen. (lacht)

MP: Es gibt Künstler, denen es egal ist, wenn ein Bild zerstört und Versicherungsschaden wird oder ob es verkauft wird ...

ML: Das sind geldgeile Künstler, die gelten nicht.

MP: Ist das Kunstwerk mehr Ware oder Kind?

ML: Nein, es ist beides nicht. Es wird dadurch zur Ware, dass der Künstler lebt, damit die Sache weiterläuft. Es gibt keine andere Methode. Wir haben ja keine Fürsten mehr, die uns einer Apanage aussetzten, die uns dann ein üppiges Leben ohne Leistung ermöglicht. Wir sind keine Hofdichter. Das Eine hat mit dem Anderen nichts zu tun. In erster Linie kommt es eben auf die Kunst an. Also, was dem Künstler passiert. Und wenn wir in einer demokratischen Welt leben, die keine Fürsten hat, muss eben diese Welt, die hoffentlich eine kapitalistische ist, bei der sozialistischen ist es ja immer schiefgegangen, dafür sorgen, dass der Künstler lebt, wie auch immer und das kann den Künstler nich' berühren. Wenn das alles mit dem nötigen Respekt, mit der nötigen Achtung vor der Kunst, und vor den Arbeiten und vor dem Künstler geschieht.

<u>Fragen zur Kunst an sich:</u>

MP: Was ist für Sie Kunst?

ML: Das was ich mache.

MP: Gilt das für andere Bereiche auch?

ML: Für meine Freunde.

MP: Wie weit wird das denn gefasst?

ML: Die Freunde und die Kunst, die ich schätze.

MP: Gibt es dann gleichzeitig eine Abwertung von Kunst die man nicht so sehr schätzt?

ML: Wenn sie abgewertet ist, ist sie keine Kunst; dann interessiert sie mich auch nicht.

MP: Eine gewisse Neutralität, dass man sagt, das ist jetzt nicht so mein Ding, aber an sich...

ML: Ja, so die modernen Medien. Das was heute passiert, dass finde ich wahnsinnig aufregend. Das ist zwar keine Kunst, aber sie entspannt.

MP: Was ist Kunst auf keinen Fall. Was kann Kunst nicht sein?

ML: Fotografie.

MP: Da gibt es aber auch sehr künstlerische ...

ML: Das ist ja wieder was anderes. Gibt es künstlerische Bilder?

<u>Persönliche Fragen:</u>

MP: Sehen sie sich selbst in der Tradition des Malerfürsten des 19. Jahrhunderts oder ist das eher eine Presseente?

ML: Also, das ist ja immer so eine Frage. Ich weiß gar nicht, wie es dazu kommt. Man hat uns ja auch damals als die „neuen Wilden" bezeichnet, was da auch immer als Nachexpressionismus bezeichnet wurde; das sind Pressegeschichten. Ich weiß nicht, Fürsten, Malerfürsten, was ist ein Malerfürst?

Das sind Pressegeschichten die also mit einer seriösen Vermittlung meiner Person nichts zu tun haben. Das ist ein Spiel mit dem, was mit der Öffentlichkeit zu tun hat. Ist nicht so ernst zu nehmen. Fürsten ... ich weiß nicht, ich glaube Raphael war ein Malerfürst.

Michelangelo war schon keiner mehr. Nein das sind so Spielchen. Ich weiß auch nicht was damit gemeint ist.

Es ist damit gemeint ... es ist letztendlich auch abwertend. Es ist gemeint ... die Maler des 19. Jahrhunderts; aber wer war das, das war Markart.

MP: ... oder z. B. Lenbach ...

ML: Das waren Maler, die mit Fürsten umgingen. Aber genutzt als Maler ... ich mein es ist sehr zweischneidig. Es ist ein Lebensstil; ich mein, ich hab' einen gewissen Hang zum Auftritt, zum Luxus. Das liegt aber im Naturell. Das hätt' ich aber auch, wenn ich Autohändler wär'. Eine gewisse Prunksucht ist mir halt angeboren. Ich mein, sie sehen ja wie ich lebe. Ich mein, ja das ist ja `nen Witz. Infolge dessen, was soll das. Ich betrachte mich als Bohème. Und das ist vielleicht die beste Bezeichnung, für das, was ich wirklich bin. Da sehe ich mich in einer ganz klaren Tradition als Außenseiter. Wie auch immer der sich artikuliert. Der kann sich fürstlich darstellen, der kann sich bettlerisch darstellen, aber das ist dann jedem seinen eigenen Geschmack überlassen.

MP: Sie haben zurZeit den sogenannten ‚Midas-touch'. Ist es nicht seltsam, wenn alles, was sie signieren, sofort an materiellem Wert gewinnt?

ML: Hören sie auf mit der Zeit. Die Zeit hat immer ihre eigene Art mit ihren Künstlern umzugehen. Es ist müßig, auch nur einen Gedanken darüber zu verschwenden. Es gibt keine Beleidigung durch das Geld für die Kunst. Jeder Künstler muss doch überleben. Man darf nur keine Scheiße machen und die verkloppen - gegen sein besseres Wissen, gegen sein besseres Können, nur um es zu verkaufen. Das ist gegen die Ehre. Es geht um die Künstlerehre. Die Ehre ist völlig ungerührt davon, wenn er in seiner Arbeit nicht lügt. Als Mensch kann er der letzte

Schweinehund sein, kann geizig sein, kann hässlich sein, der kann fies sein, der kann die Weiber betrügen, spielt alles keine Rolle. Wichtig ist, dass er als Künstler ehrlich ist; ehrenwert, das ist entscheidend.

MP: Haben Sie als Künstler eine gesellschaftliche, soziale Verantwortung?

ML: Nein, der Künstler hat überhaupt keine soziale Verantwortung.

MP: Wie gehen Sie mit Kritik um?

ML: Ich bin jetzt seit 40 Jahren freischaffender Künstler. Ich spiele seit 20, 25 Jahren in der Oberliga. Ich habe in Deutschland eigentlich noch nie `ne gute Kritik gekriegt. Also ich hab' ein sehr gestörtes Verhältnis zur deutschen Kritik. Das Ausland geht besser mit mir um, weil sie das irgendwie neutraler sehen, während ich hier in Deutschland einen ganz, ganz schlimmen Ruf hab' und auch von der Kritik sehr, sehr schlecht behandelt werde. Aber das ist halt deren Geschichte, denn die müssen sich....ich sag ja immer, die müssen von einander abschreiben. Da hat irgendeiner, irgendwann mal gesagt, der ist gut, und irgendeiner hat mal gesagt, der ist schlecht, und seitdem schreiben alle immer ab und keiner prüft das ja. Denn es sind ja im eigentlichen Sinne keine Kritiker mehr in dem Sinne. Weil Kritik kann ja letztendlich nur stattfinden, wenn sie nach der Leistung des Künstlers urteilt. Sie können ja nur jemand kritisieren, den sie gut finden und dann vielleicht bekritteln, wenn er seinem eigenen Anspruch nicht genügt. Wenn ich ... wenn Kritik ist, dass ich über etwas schreibe „das ist schlecht" dann ist es Quatsch; denn „schlechte Sachen" kann keine Kunst sein. Die sollten alle mal Kant lesen, der hat das schon ganz klar formuliert. Es geht

darum... Kritik ist nur da möglich, wo ich interessiert bin, und wenn die Sache schlecht ist, zu dem, was er im Stande ist zu leisten.

MP: ...wenn man das abschätzen kann zu dem Zeitpunkt.

ML: Das ist ja... sonst bin ich kein Kritiker. Das ist ja das Kongeniale des Kritikers. Aber wenn der Kritiker nur hinläuft und sagt, wie das heute üblich ist ... das sind eh' Dummköpfe, die nur sagen „das gefällt, das gefällt mir nicht", das ist seine private Meinung. Das ist kein Beruf, das ist dummes Zeug.

MP: Vielen Dank für das Gespräch.

Interview am 12. Januar 2002
Das Gespräch bezieht sich auf verwendete Maltechniken in Gemälden.

MP: Ja zum Beispiel die ganz frühen Sachen, diese Donald Duck-Geschichte. Da gibt es kaum maltechnische Angaben dazu.

ML: Ja

MP: Die sind nicht so pastos gemalt ...

ML: Nein

MP: Können Sie sich noch erinnern was das für ein Medium war, so in etwa?

ML: Wie Medium?

MP: ... na ja ob es eine Ölfarbe war ...

ML: ... ne ne, das ist Binder. Das ist Caparol. Das war die Caparolzeit. Das war alles Caparol.

MP: War das damals schon Caparol oder einfach nur Binder?

ML: … ne, ne Caparol. Das hieß Caparol. Das hieß damals... also, das war ganz bewusst ... das war ... Caparol hatte eine ganz wunderbare Büchse, eine blau-gelbe Büchse. Da stand Caparol drauf, das war ein Mittel der jungen Maler. Und danach hat sich dann diese Brutaltempera[1] entwickelt. Also, Öl, Leim und Binder.

MP: War da ihre Eitempera auch schon da?

(Auf die Frage hin, ob sich die Eitempera-Malerei nach seiner Berufung nach Karlsruhe entwickelt hat, da Karlsruhe allgemein als Eitemperahochburg gelte, meint er: „das ist alles Quatsch".)

ML: Ne Eitempera ist erst später. In der Entwicklung ... sehen Sie ... das ist hier diese Leimfarbe, die kam dann danach. (Zeigt im Katalog auf „Schwarz-Rot-Gold III", 1974). Das war ein Teil Glutolinleim. Das ist alles Binder (Zeigt im Katalog auf „Donald-Duck- Serie", 1963).

[1] Siehe Kapitel Rezepte zur Malschicht

ML: Ne, das kam erst hier (Zeigt im Katalog auf „Schwarz-Rot-Gold III", 1974). Das kam hier. Das kam mit diesen Sachen. Das war alles noch reiner Binder (Donald Duckserie). Und hier da kam also ... da fing das an mit diesen... das war ein Teil Glutolin-Leim, eine Büchse Caparol und die gleiche Menge Leinöl. Das war so eine Art „Brutaltempera", wenn man will. Das ist ne Technik, die haben alte Anstreicher genommen, wenn die in den Fluren diese Striche gezogen haben. Das war diese Farbe.

MP. Sikkativ aber noch nicht.

ML: Sikkativ kommt erst mit Öl. Sikkativ kommt nur ins Öl rein.

Aber das (die Brutaltempera) trocknete relativ schnell. Da gab es, wenn man da dick und viel malte, doch auch schon einen gewissen Glanz. Das Problem war ja, dass die Leimfarbe, also die Binderfarbe immer so absackte. Während die durch den Leim... durch das Leinöl steht die Farbe. Durch den Binder war auch die Haltbarkeit garantiert.

MP: Haben Sie damals auch schon grundiert?

ML: Da wurde teilweise auch schon grundiert.

MP: War das dann auch dieser Caparolgrund, der heute noch verwendet wird?

ML: Das war der Caparolgrund.

MP: ... auch ein bisschen Kreide ....

ML: Ja, Kreide oder Lithopon

MP: Noch mal zurück zur Eitempera, die kam dann erst ab ...

ML: Die kam mit der Ölmalerei, die kam als Experiment ...

MP: Diese Pigmentsachen, die bei den Skulpturen auftauchen (Schellack mit Pigmenten), sind die auch in den Bildern eingesetzt worden?

ML: Ja, manchmal. Das ist ja sehr riskant, das geht ja immer sehr auf die Haltbarkeit. Schellack ist ja kein ... hier z. B. ist Schellack draufgeschüttet.

MP: Das ist: „Zwischenraumgespenster" 1987

ML: ... oder hier im Hintergrund...hier da sind so... da muss man draufgucken ...da sind die Sachen angegriffen. Das macht man halt so. Wenn ich unkonzentriert bin oder mal was am Pinsel hatte. Das ist aber keine Methode, kein System.

ML: Das sind noch Eitemperabilder hier.

MP: Das ist „Heldentod 1992".

ML: Und dann eben oft und viel gemischt.

MP: Wie ist das, wenn sie so Reisen gemacht haben, es gibt ja diese Mailänder Serie, haben sie sich dann Farben mit genommen oder die vor Ort dann besorgt.

ML: Ne, Mailänder Serie ... in Mailand hab' ich ja gelebt. (Das Malmaterial wurde also vor Ort gekauft.)

MP: Vielen Dank für das Gespräch.

Erinnerungsprotokoll an ein Gespräch am 11. Januar 2002

Das Gespräch fand während des Frühstücks im Aufenthaltsraum statt und wurde nicht aufgezeichnet.

Diskurs über die Kunst. Was ist Kunst, was nicht?

Wahre Kunst geht über die reine Technik hinaus. Die reine Idee reicht nicht. Die inhaltliche Idee ist immer nur gut für den Moment. Was bleibt dann. Die Neuen Medien oder z. B. die Fotografie. Dafür gibt es einfach noch keine Vergleiche. Die Fotografie bleibt immer in der Ebene. Die Oberfläche ist immer die gleiche. Matt oder glänzend. Bei den Fotografen war das ein auf und ab. Sie sehen Ihre Sache immer als Malerei und übernehmen sehr viel davon. Im 19.Jhdt gab es Fotografen, da ist man hingegangen wie zum Maler, z. B. Manet. Später so in den 20er Jahren gab es dann Versuche, Experimente mit dem Thema. Man Ray oder auch Bellmer. Dann in den 50erJahren hat die Fotographie, durch Entdeckung der Mobilität, nur noch dokumentarischen Charakter. Da wurden Photos wie erschossene Soldaten prämiert. Heute ist es wieder der Versuch, Kunst zu machen. Wenn ich etwas abbilde wie diese Tasse (auf meine Frage hin), dann habe ich vielleicht die Idee, die ich literarisch nicht umsetzen kann oder ich kann die Tasse nicht malen. Oder wenn eine Installation gemacht wird und ich einen Stuhl in einen weißen Raum stelle. Da weiß ich genau, was die Presse schreibt. Die Einsamkeit im Leben, die Angst, dass die Person, die da saß, nicht wiederkommt. Aber erst wenn der Stuhl malerisch gemacht ist (im Bild) kann er auch später Bestand und eine Wirkung haben.

Es wird ja unheimlich viel über neue Medien geredet. Ich habe bei Berufungen an die Akademie mal Marie-Jo Fontaine, die ich

sehr schätze, vorgeschlagen und dann hieß es „ach nö", die ist ja längst passé. Das ist das Problem. Da ist man auf der Höhe der Zeit und dann zwei Jahre später ist man komplett vergessen. Sie wissen ja, wie schnell man vergessen wird. Da ist man dann 28 (Jahre) (er lacht).

Was ist künstlerische Qualität?

Neben der Idee, mit der ein Gegenstand besetzt wird, der Idee, die nur zu der Zeit verständlich ist, und einer „Technischen Könnerschaft" muss ein Werk auch künstlerische Qualität besitzen, um in der Zeit bestand zu haben. Z. B. das Floß der Medusa von Delacroix. Die Idee dahinter spielt heute keine Rolle mehr, trotzdem erkennen wir es als große Kunst. Betrachtet man die Maler des 19. Jhdts wie Lenbach, Makart, Stuck usw. so bleibt neben dem gemalten Genre eigentlich künstlerisch nur Feuerbach übrig. Technik hat aber nie geschadet. Der technische Höhepunkt der Malerei war sicherlich durch Vermeer van Delft gegeben. Hohe Technik und Könnerschaft. Danach kamen immer Leute wie der Picasso oder auch der Lüpertz, die diese Technik destruktiv eingesetzt haben. Ein Beuys z. B. hat den Weg in die Geschichte gefunden, aber von seiner Kunst bleibt nichts übrig. Duchamps Pissbirne kann keine Kunst sein. Die Idee war zu dieser Zeit provokant, trotzdem bleibt es eine Pissbirne. (bei meiner Frage nach Warhol in diesem Kontext ...) Ja war Warhol denn ein guter Künstler? Ich denke diese Siebdruckgeschichte wird in 100 Jahren nur noch als Kitsch gesehen.

Zum Alterswerk:

Das ist das Problem, dass Künstler meiner Generation sich nicht weiterentwickelt haben (Neue Wilde). Welche großen Künstler mit großem Alterswerk gab es denn? Da war Nay mit völlig unbekanntem Spätwerk, Baumeister ebenso ... oder bei den Expressionisten. Schmidt Rottluff, der dann in einer Spätsachlichkeit gefangen war. Oder Dix ... obwohl den schätze ich eigentlich schon wieder. Oder bei Chagall, der mir zeitlebens ein Rätsel bleiben wird. Dann bleibt halt nur noch ein Frühwerk übrig. Oder Buffet der immer da mit seinen schwarzen Strichen und so.

Ich bin ja noch ein Suchender. Ich habe mich noch nicht vollendet. Das ist ja das, dass ich mich nicht an einem Stil festmachen lasse. Und das irritiert die Presse. (Dafür haben Sie aber diese Werksphasen) Ja aber der Gegenstand spielt ja keine Rolle für mich. Wenn ich eben keinen interessanten Gegenstand habe, dann male ich halt ein Bild mit vier Klecksen.

Schade eigentlich, dass so viele aus meiner Anfangszeit keine Rolle mehr spielen. Salomé, Zimmer, Hödicke, der kolossal unterschätzt wird.

„Es reicht halt nicht sein Schwulsein in der Kunst auszudrücken" (Er meint damit den Künstler Salomé).

Zum Begriff „Die neuen Wilden"

Das war eine Ausstellung in Paris. Les nouveaux Fauves. Da war Immendorf, Penck, Lüpertz und Baselitz. Und die deutsche Presse hat dann daraus die „Neuen Wilden" gemacht. Es gab dann noch die (Mannheimer?) ... Gruppe, die sich selbst die „Neuen Heftigen", also heftige Malerei genannt haben. Da das aber ein

Zungenbrecher ist, ist das dann alles in einen Topf geworfen worden.

Literaturverzeichnis

Literatur zu Markus Lüpertz (Monographien, Ausstellungskataloge, Publikationen von Lüpertz)

Gohr, Siegfried: Markus Lüpertz, Zeichnungen aus den Jahren 1964-1985, Bern, Berlin, 1986.

Gohr, Siegfried: Markus Lüpertz: Deutsche Motive. Stuttgart: Cantz, 1993.

Immendorf, Lüpertz, Penck, Große Figuren, (Kat.), Darmstadt, Kunsthalle Darmstadt, 2002.

Lüpertz, Markus: Kunst die im Wege steht. Dithyrambisches Manifest, Berlin, 1966.

Lüpertz, Markus: Die Anmut des 20. Jahrhunderts wird durch die von mir erfundenen Dithyramben sichtbar gemacht, in: Fasanenstr. 13, hrsg. von der Galerie Springer, Nr. 2, Berlin, 1968.

Lüpertz, Markus: Bilder, Gouachen und Zeichnungen 1967-1973, (Kat.), Badeb- Baden: Staatliche Kunsthalle, 1973.

Lüpertz, Markus: 9X9, Gedichte, Zeichnungen, Berlin, 1975.

Lüpertz, Markus: Dithyrambische und Stil-Malerei, (Kat.), Bern: Kunsthalle, 1977.

Lüpertz, Markus: „Stil" Paintings 1977-1979, (Kat.), London: White Chapel Art Gallery, 1979.

Lüpertz, Markus: Gemälde und Handzeichnungen 1964-1979, (Kat.), Köln: Kunsthalle, 1979.

Lüpertz, Markus: Hölderlin, (Kat.), Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1982.

Lüpertz, Markus: (Kart.), Sao Paulo: XVII. Biennale, 1983.

Lüpertz, Markus: (Kat.), Hannover: Kestner- Gesellschaft, 1983.

Lüpertz, Markus: Bleiben sie sitzen, Heinrich Heine, (Kat.), Wien: Sezession, 1984.

Lüpertz, Markus: Tagebuch-New York, Bern, Berlin, 1984.

Lüpertz, Markus: Belebte Formen und kalte Malerei, (Kat.), München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1986.

Lüpertz, Markus: Arbeiten auf Papier, Bilder und Skulpturen, (Kat.), Braunschweig: Kunstverein, 1987.

Lüpertz, Markus: Folgen. Zeichnung und Malerei auf Papier, (Kat.), Berlin: Haus am Waldsee, 1989.

Lüpertz, Markus: Le Dithyrambe et apré. Retrospektive, 1964-1988, (Kat.), Meymac: Abbeaye Saint-Andrè, Centre d'Art contemporain, 1989.

Lüpertz, Markus: Druckgraphik- Werkverzeichnis 1960-1990, (Kat.), Stuttgart: Cantz, 1991.

Lüpertz, Markus: Retrospectiva 1963-1990. Pintura, escultura, dibujo, (Kat.), Museo Nacionale Centro de Arte Reina Sofia, 1991.

Lüpertz, Markus: Malerei, Plastik, Zeichnung. „Ausstellung als Konflikt und Traum des Sammlers", (Kat.), Bonn: Kunstmuseum, 1993.

Lüpertz, Markus: Männer ohne Frauen- Parsifal, (Kat.), Köln, New York, 1993.

Lüpertz, Markus: Gemälde nach Poussin, (Kat.), Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie, 1993.

Lüpertz, Markus: Milano: Fabbri Editori, 1994.

Lüpertz, Markus: (Kat.), Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Palais Liechtenstein, 1994.

Lüpertz, Markus: Homo homini lupus. Markus Lüpertz- Krieg, (Kat.), Pforzheim, Stuttgart: Reuchlinhaus, Galerie der Stadt Stuttgart, 1994.

Lüpertz, Markus: Skulpturen in Bronze, (Kat.), Städtische Kunsthalle Mannheim, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Gerhard Marcks-Haus Bremen, Heidelberg,1995.

Lüpertz, Markus: Der mediterrane Mythos, Il mito mediterraneo, (Kat.), Boozen: Museum für Moderne, 1995.

Lüpertz, Markus: (Kat.), Amsterdam: Stedelijk Museum, 1997.

Lüpertz, Markus: (Kat.), Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, München,1997.

Lüpertz, Markus: Geschaffen- Landschaft, Mensch und Ding, (Kat.), Schloss Mosigkau ind Dessau, Dessau: Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, 1998.

Lüpertz, Markus: New Paintings, (Kat.), New York, 1998.

Lüpertz, Markus: Neue Bilder, (Kat.), Köln, 1989.

Lüpertz, Markus: Zeichnungen 1963-1977. Sammlung Ludwig (Kat.), Aachen: Forum für Internationale Kunst, 1999.

Lüpertz, Markus: Vanitas, Struktur/Ornament/Norm, (Kat.), Essen: Zeche Zollverein, 1999.

Lüpertz, Markus: „Ne meurs pas avec les problèmes de ton temps.“ ML, (Kat.), Le Mans: L'espale, centre culturel, 1999.

Lüpertz, Markus: Dürers Garten, (Kat.), Augsburg: Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Neue Galerie im Höhmann-Haus, 2002.

Schwerfel, Heinz Peter: Markus Lüpertz im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel. (Kunst Heute, Nr. 4), Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989.

Zweite, Armin: Markus Lüpertz Gemälde-Skulpturen, (Kat.), Düsseldorf: Kunstsammlung NRW, Ostfildernfildern-Ruit: Cantz, 1996.

Zweite, Armin, u.a.: Markus Lüpertz: Gemälde-Skulpturen. Reden zu Lüpertz, Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, 1996, Düsseldorf: Kunstsammlung NRW, Ostfildernfildern-Ruit: Cantz, 1996.

Allgemeine Literatur:

Althöfer, Heinz: Restaurierung moderner Malerei, München, 1985.

Ausstellungsleitung Haus der Kunst E.V.: Französische Malerei der Gegenwart, (Kat.), München: Haus der Kunst, München, 1963.

Bangert, Albrecht: Die 50er Jahre, München, 1983.

Banik, Gerhard, u.a.: Lösungsmittel in der Restaurierung, Wien, 1984.

Bothe, Catarina: Der größte Kehricht aller Farben? Über Asphalt und seine Verwendung in der Malerei, Mainz, 1999.

Brachert, Thomas: Lexikon historischer Maltechniken, München, 20Januar

Brünnert, Ulrike, u.a.: Großes Handbuch, Physik, Köln, 1998.

Doerner, Max.: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Stuttgart, 1994.

Hildenbrand, Gebhard: Chemie der Kunst- und Farbstoffe, Freiburg, 1979.

Kaltenegger, Uta: Komposition VIII von Theo van Doesburg, eine Tuschemalerei auf Transparentpapier, in: Restauratorenblätter, Band 14, Papier und Graphik, Wien, 1994.

Kaufmann, Heinz: Grundlagen der organischen Chemie, Basel, Boston, Berlin, 1996.

Klotz, Heinrich: Die wilden Abenteuer der Farbe am Punkt Null, ein Gespräch mit Karl Horst Hödicke, in : „art" - das Kunstmagazin, Nr.7, Juli 1984, Hamburg, 1984.

Koller, Manfred: Das Staffeleibild der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Stuttgart, 1988.

Kuchling, Horst: Taschenbuch der Physik, München, 1996.

Kühn, Herrmann: Farbmaterialien, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Stuttgart, 1988.

Matteini, Matteo, u.a.: Naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden in der Restaurierung, München, 1990.

Meidenbauer, Jörg: Großes Handbuch, Chemie, Köln, 1998.

Mills, John S., u.a.: The organic chemistry of museum objects, Oxford, 1994.

Nicolaus, Knut: Handbuch der Gemälderestaurierung, Köln, 1998.

Nicolaus, Knut: DuMont`s Handbuch der Gemäldekunde, Köln, 1979.

Olbrich, Hans u.a.: Lexikon der Kunst. Leipzig, 1987.

Römpp: Lexikon, Chemie, 2000.

Sandner, Ingo u.a.: Konservierung von Gemälden und Skulpturen, Berlin, 1990.

Scheps, Marc: Kunst des 20. Jahrhunderts, Museum Ludwig Köln, Köln, 1996.

Schramm, Hans-Peter, u.a.: Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung, Ravensburg, 1995.

Schulz-Hoffmann, u.a.: Staatsgalerie moderner Kunst, Erläuterungen zu ausgewählten Werken, München, 1995.

Smolik, Hans Werner: Pflanzen und Tiere in Deutschland, Köln, 1995.

Sommer, Klaus: Wissensspeicher Chemie, Frankfurt a. M., 1991.

Stilijanov- Nedo, Ingrid, u.a.: Von Chodowiecki bis zur Gegenwart, eine Auswahl aus der Graphiksammlung des Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 1993.

Theurer, Gabi: Englisches Craquelee. Frühschwundrisse bei Ölgemälden, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Heft 1, Worms am Rhein, 1998.

Thompson, Gary: The Museum Environment, Oxford, 1999.

Welthe, Kurt: Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg, 1992.

Wildbrand: Galrie Wildbrand, Lagerkatalog 5, Köln, 1971.

Willmes, Arnold: Taschenbuch Chemische Substanzen, Frankfurt a. M., 1993.

Wülfert, Stefan: Der Blick ins Bild, Ravensburg, 1999.

Zaunschirm, Thomas: Die 50er Jahre, München, 1980.

HERSTELLER NACH PRODUKTGRUPPEN:

Ölfarben:

Daler- Rowney
Ölfarbe
Ferrario
Academia, Oil colours for Students,
Lukas
Lukas Studio
Schmincke
Norma Professional
Akademie Öl Color
Talens
Amsterdam Oil Color
Winsor & Newton
Winton Oil Color
Wolkanaer
Atelier Ölfarbe

Acrylfarbe und andere Farbsysteme:

Büchner
Asphaltlack
Daler- Rowney
Acrylfarbe
Gouache
Marabu
Fingerfarben
OBI
Voll- und Abtönfarbe
Talens
Acrylfarbe

Stofffarben:

Hausmann
Hatotex Stoffarbe

Farbpulver und Pigmente:

Bayer
Bayferrox, Pigmente
Hausmann
Theatermalfarbe, Pigmente
Wolkanaer
Pigmente

Malmittel:

Martin Meyer Chemie
Kobaltsikkativ, rein
Schmincke
Medium2, Malmittel2
Mussini Medium 3, Malmittel 3

Bindemittel:

Caparol
Binder
Kalle Nalo GmbH
Glutolin (L)
Planatol
Klebstoffe
Gebrüder Tappken
Binder
Wolkanaer
Wolkol- Binder

Lösemittel:

ICI, Zweihorn
Verdünner Pur
Kluthe
Lösol
Markant
Waschbenzin
Gebrüder Tappken
Terpentin 1A

Überzüge und Fixative:

Cellon-
Schellack- Mattierung
Kluthe
Leinöl Firnis
Lascaux
Lascaux-Fix, Acrylfixativ
Lukas
Fixativ mit UV- Schutz
J.W. Ostendorf
Metallic- Lack, Sprühdose J40 0 475
Schmincke
Mattlack3, Firnis
50 402 Aerospray, Pastell- Fixativ C
Talens
Sprühfixativ
Gebrüder Tappken
Schellack- Politur

Füllstoffe:

Seibel und Söhne, Kreidezeit Naturfarben,
Kasein Marmormehlfarbe

Wachshaltige Mittel:

Clouth Lackfabrick
Antikwachs
ICI Hilden
Consolan Holzwachs
flüssig
fest
Stendinol Wachsschmelze, Freiburg,
Hartglanz Fußbodenpflegemittel

Papiere:

Föll Druckmaschinen
Papiere
Hahnemühle
Bütten und Kupferdruckkartons
Niflamo
Dekokrepppapier

Textile Bildträger:
Berger und Schüssler, Krefeld
Fa. Schutzmann, München
Pinsel:
Blindenwerkstätte Holger Sieben
Pinsel

Stützrahmen:
Weinlein
Weiter Materialien:
Hentze und Blankertz
Schwefelleber

Hersteller und Lieferantenadressen (alphabetisch:)

Bayer	Bayer AG, 5136 Leverkusen. Internet: www.bayer.de
Berger und Schüssler	Berger und Schüssler Kuhleshütte 84 47809 Krefeld Telefon: 02151-541064 Telefax: 02151-
Büchner	Ernst B. Büchner Lackfabrik PF 1264 41374 Brüggen Telefon: 02163-95097-0.
Caparol	Caparo Farben Lacke Bautenschutz GmbH & Co Vertriebs KG Roßdörferstr. 50, 64372 Ober-Ramstadt Telefon: 06154-71-0, Telefax:06154-711391.
Cellon	XX
Clou	Clouth Lackfabrick GmbH Otto-Scheugenpflug-Straße 2, 63073 Offenbach a.M., Telefon: 069-89007–0, Fax: 069-89007–143.
Daler- Rowney	Daler-Rowney, Wernher-von-Braun-Straße 20, D-83052 Bruckmühl, Telefon: (08062) 7087-0. Telefax: (08602) 7087-70 Internet: www.daler-rowney.com/germany
Ferrario	XX
Föll	Föll GmbH Buchbinderei Bed.

Anhang

	u. Graf. Maschinen Liststr. 49 40470 Düsseldorf Telefon: 0211-626035 Telefax: 0211-620883
Hahnemühle	Büttenpapierfabrik Hahnemühle Schleicher & Schuell GmbH Grimsehlstr. 23 37574 Einbeck Telefon: 05561-791-0 Telefax: 05561-791540 Internet: www.s-und-s.de
Hausmann	A. Haussmann Theaterbedarf GmbH Tonndorfer Hauptstraße 79 D-22045 Hamburg Postfach 70 08 04 D-22008 Hamburg Telefon: +49 (0)40 - 6 69 95 03-0 Telefax: +49 (0)40 - 66 50 71 Internet: http://www.ahausssmann.com E-Mail: info@ahaussmann.com
Hentze und Blankertz	XX
ICI Hilden	ICI Paints Deco GmbH Postfach 940 40709 Hilden Telefon: 02103-771 Internet: www.dulux.de
ICI, Zweihorn,	Zweihorn- Werk GmbH, Hilden (s.o.) Telefon: 02103-77800 Telefax: 02103-77242 e-mail: zweihorn@zweihorn.com
Kalle Nalo GmbH	Kalle Nalo GmbH & Co. KG Renovierungsprodukte 65025 Wiesbaden Telefon: 0611-9628517 Telefax: 0611-9629247 Internet: www.glutolin.de

Anhang

Kluthe GmbH, Heidelberg, Tel. 06221-53010,	Chemische Werke Kluthe GmbH Gottlieb-Daimler-Str. 12 69115 Heidelberg Tel. 0 62 21/53 01-0 Fax 0 62 21/53 01-1 76
Lascaux	Alois K. Diethelm AG CH- 8306 Brüttisellen Tel +41-1-807 41 41 Fax +41-1-807 41 40 E-Mail info@lascaux.ch
Lukas	LUKAS KÜNSTLERFARBEN- UND MALTUCHFABRIK Dr. Fr. Schoenfeld GmbH Harffstr. 40 40591 Düsseldorf (Wersten) Germany / Deutschland Telefon: (49)-211-7813-0 Telefax: (49)-211-7813-24 e-mail: info@lukas-germany.de
Marabu	Marabuwerke GmbH & Co. KG Asperger Str. 4 71731 Tamm Telefon: 07141-691-0 Telefax: 07141-691-147
Martin Meyer Chemie	XX
Niflamo	Internet: www.fws-design.de e-mail: fws@fws-design.de
Markant	XX
OBI	Internet: www.obi.de
J.W. Ostendorf, Farbwerke	Tel. 02541-7440
Planatol	PLANATOL GmbH Klebstoffe - Colles - Adhesives Fabrikstr. 30-32 D-83099 Rohrdorf Telefon: +49 (0) 80 31 / 7 20-0 Fax: +49 (0) 80 31 / 7 20-1 80 e-Mail: info@planatol.de

Anhang

Schmincke	H. Schmincke & Co.-GmbH & Co.KG Otto-Hahn-Straße 2 D-40699 Erkrath Telefon +49(0)211 / 2509-0 Telefax +49(0)211 / 2509 - 461 e-mail: info@schmincke.de
Schutzmann	Schutzmann GmbH Schlosshof 7 82229 Seefeld Telefon: 08152-79014 Telefax: 08152-76140 e-mail: schutzmann1@aol.com
Seibel und Söhne,	Kreidezeit Naturfarben, Lamspringe Seibel und Söhne Bergerstr. 100 59597 Erwitte Postfach 1064 59591 Erwitte Telefon: 02943-97320 Telefax: 02943-97329
Sieben	Blindenwerkstätte Holger Sieben 32547 Rehburg- Loccum-Heide 11 Telefon: 05766-13120 Telefax: 05766-131211
Stendinol Wachsschmelze, Freiburg,	XX
Talens	Talens GmbH Emmerich Telefon: 02828-1533 Telefax: 02828-1632
Gebrüder Tappken	Gebrüder Tappken Brunnenstraße 23 40223 Düsseldorf Telefon: +49(0)211 / 33 02 81-83 Telefax: +49(0)211 / 31 92 47
Weinlein	Fa. Gerhard Weinlein Glashofen Reinhardsachsenerstr. 13,

Anhang

	74731 Walldürn Telefon: 06282-8753
Winsor & Newton	Winsor & Newton Germany ColArt Deutschland GmbH Gutenbergstrasse 4 63477 Maintal Germany Tel: + 49 6109 764660 FAX: + 49 6109 764689
Wolkanaer	Bruno Wolkenaer Ehrenstraße 6 50672 Köln Telefon: 0221 25 32 88

Anhang

Materialinformationen, Technische Merkblätter und EG-Sicherheitsdatenblätter

Für folgende Produkte liegen Materialinformationen, Technische Merkblätter und/oder EG Sicherheitsdatenblätter vor.

Büchner Asphaltlack
Caparol- Binder
Clou Antikwachs
Daler-Rowney Acrylic Colours
Hatotex- Stoffarbe B2
Kalle Nalo Glutolin L
Lascaux-Fix
Lukas Studio Ölfarbe
Lukas Malmittel
Marabu- Fingerfarben
Schmincke Norma Professional, Sorte 11, Ölfarbe
Schmincke Akademie Ölcolor, Sorte 41, Ölfarbe
Schmincke Mussini Medium 2
Schmincke Mussini Medium 3
Schmincke Aerospray Mattfilm
Schmincke Aeropump Pastellfixativ
Sieben, Rechnung über Pinsebestellung Markus Lüpertz.
Talens Amsterdam Ölfarbe
Talens Amsterdam Acrylfarbe
Talens Sprühfixativ
Winsor & Newton Winton Ölfarbe
Wolkanaer Wolkol- Binder
Wolkanaer Schellack (Special Pale French Polish)

Anhang

Videodokumentation:

Der Film wurde am 18.Januar2002 mit digitalem Camcorder auf Mini-DV- Cassetten
aufgezeichnet und auf VHS- Cassetten überspielt. Die Gesamte Spieldauer beträgt
212 Minuten.
Die vorliegende Kopie ist eine gekürzte Version (ca. 180 Minuten) des Originalbandes.

Inhalt:

Atelieransichten, Düsseldorf
Malerei Architekturentwürfe auf Karton, 2002
Malerei Gemäldeserie „Ikarus" auf Leinwand, 2002

Zähler	Beschreibung
0	Atelier, Außenansicht
81	Atelier, Vorräume
237	Atelier, Vorräume, Infrarotaufnahme
275	Atelier, Vorräume, Graphiklager
285	Atelier Materiallager mit Pigmenttonnen (Hembus) Vorstudien zu „Ikarus
718	Mischen der Eitempera
856	Beginn der Architekturentwürfe, Eitempera auf Karton Architekturentwurf I
1638	Architekturentwurf II
2105	Architekturentwurf III
2906	Überarbeitung Architekturstudie II
3132	Überarbeitung Architekturstudie III
3225	Überarbeitung Architekturstudie I
3477	Beginn Gemäldeserie „Ikarus", Öl auf Leinwand
5814	Beginn Armstudie I, Öl auf Karton
5895	Beginn Armstudie II
6109	Ende

Die VHS- Cassette liegt der Diplomarbeit bei.

Anhang

Fotodokumentation:

Die Fotodokumentation liegt in 4 separaten Ordnern vor.
Die Fotodokumentation stellt einen eigenständigen Teil der Arbeit dar und dient nicht ausschließlich der Dokumentation des Textes. Zahlreiche Abbildungen werden im Text nicht zusätzlich aufgeführt. Beispielhaft zu nennen sind hierfür die Abbildungen der Werkprozesse (Skulptur „Paris" und Gemäldeserie „Ikarus"). Neben der exemplarischen Erläuterung eines Arbeitsabschnittes im Text, bildet das Bildmaterial eine umfassende Dokumentation des Entstehungsprozess und der Motivfindung der Kunstwerke Lüpertz'. Die Abbildungen sind chronologisch geordnet.

Technisches

Bei den Fotos handelt es sich um Papierabzüge (13 x 18 cm) vom Kleinbilddia. Verwendet wurden Fujichrome Sensia 200er Filme. Als Aufnahmegerät diente die Fotokamera Contax 167 MT mit 50mm Zeiss Objektiv. Da es im Atelier nicht möglich war eine zusätzliche Lichtquelle einzusetzen wurde bei Kunstlicht (Atelieraufnahmen) der hama Blaufilter (HTMC KB 12 (80B) M55) eingesetzt.

Anmerkung

Einige Unschärfen und das Auftreten von Newton- Ringen bei den Abbildungen resultiert aus der Glasrahmung der Dias, die bei maschinellem Abzug auf Papier auftreten. Handabzüge waren durch die Menge der Fotos nicht durchführbar (bzw. nicht bezahlbar).
Einige Unschärfen ergeben sich jedoch auch aus der Aufnahmesituation im Atelier. So ist zu berücksichtigen, dass es

Anhang

sich hier nicht um „Laborbedingungen" handelte, sondern dass die Aufnahmen, unter Berücksichtigung der Ruhe und Konzentration im Malprozess des Künstlers, entstanden sind. Die Fotos mussten schnell und unauffällig, bei schnell wechselnden Licht- und Beleuchtungsverhältnissen durchgeführt werden.
Trotzdem sollten dem Leser diese Aufnahmen nicht vorenthalten werden, da auch sie zur Illustration der Schaffenswelt des Markus Lüpertz dienen.

Anhang

Fotolisten

Die Beschreibung der Fotodarstellung bezieht sich jeweils auf die darunter aufgelisteten Dia- Nr. und Abb.- Nr.			
Ordner 1 Atelieransichten, Präparate, Vorlagen, Malvorgang			
Beschreibung: Lüpertz' Arbeitsschuhe im Atelier			
Dia- Nr.:	22	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 1
Beschreibung: Der Aufenthaltsraum im Atelier. Rechts, das Gemälde „Kongo-Müller" eines Schülers.			
Dia- Nr.:	18	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 2
Beschreibung: Eingangsbereich, Vorraum zum Atelier			
Dia- Nr.:	16	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 3
Beschreibung: Eingangsbereich, Vorraum zum Atelier, Blick auf den Durchgang zum Atelier. Links der Arbeitstisch für Grafik mit Fernseher.			
Dia- Nr.:	17	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 4
Beschreibung: Eingangsbereich, Vorraum zum Atelier, Blick auf die Eingangstür. Rechts der Arbeitstisch für Grafik.			
Dia- Nr.:	5	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 5
Beschreibung: Eingangsbereich, Vorraum zum Atelier. Arbeitstisch für Grafik.			
Dia- Nr.:	6	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 6
Beschreibung: Vorraum zum Atelier, Kunstgeschichtsbibliothek, linke Seite.			
Dia- Nr.:	8	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 7
Beschreibung: Vorraum zum Atelier, Kunstgeschichtsbibliothek, Mitte.			
Dia- Nr.:	9	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 8
Beschreibung: Vorraum zum Atelier, Kunstgeschichtsbibliothek, rechte Seite.			
Dia- Nr.:	10	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 9
Beschreibung: Durchgang zum Atelier, Bibliothek für Belletristik, Gipsabguss nach Michelangelo.			
Dia- Nr.:	7	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 10
Beschreibung: Durchgangszimmer zum Atelier, Lagerraum für Grafik. Das Atelier geht rechts ab.			
Dia- Nr.:	13	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 11
Beschreibung: Atelier, linke Seite mit Blick auf den Eingang. Links, Gemälde in der Nachfolge der „Kirchenfensterentwürfe", 1999-2000.			
Dia- Nr.:	207	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 12
Beschreibung: Atelier, Mitte, Blick auf den Eingang. Rechts, neben der Eingangstür das Gemälde „Inferno" der Serie „In Dürers Garten", 2000. Im Vordergrund auf den Böcken liegend, das Gemälde „Stillleben nach Chardin", 2000.			
Dia- Nr.:	208	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 13
Beschreibung: Atelier, rechte Seite. Lagerbereich für Arbeitsmaterial. Links der ungefasste, weiß grundierte Aluminiumguss der Skulptur aus der Serie „Alice im Wunderland", „Du weißt nicht viel, versetzte die Herzogin", 1981.			
Dia- Nr.:	209	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 14
Beschreibung: Lagerbereich im Atelier mit Flügel, Tier- und Menschpräparaten sowie Gemälden von 2000			
Dia- Nr.:	2o	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 15
Beschreibung: Lagerbereich im Atelier mit Flügel, Tier- und Menschpräparaten sowie Gemälden von 2000.			
Dia- Nr.:	21	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 16
Beschreibung: Lagerbereich im Atelier. Bindemittel, Lösemittel, Pigmente, Füllstoffe.			
Dia- Nr.:	225	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 17
Beschreibung: Lagerbereich im Atelier. Regal mit Ölfarben, Dispersionsfarben, Pinseln und Lösemitteln.			
Dia- Nr.:	254	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 18
Beschreibung: Arbeitstisch mit Malmaterialien.			
Dia- Nr.:	199	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 19
Beschreibung: Arbeitstisch mit Passepartoutschneider und Malutensilien.			
Dia- Nr.:	200	Thematik: Atelieransichten	Abb.- Nr.: 20
Beschreibung: Überarbeitetes Zeitungsfoto			
Dia- Nr.:	201	Thematik: Atelieransichten, Vorlagen	Abb.- Nr.: 21
Beschreibung: Gedicht „ZEN"			
Dia- Nr.:	11	Thematik: Atelieransichten, Dichtung	Abb.- Nr.: 22
Beschreibung: Plastische Studie aus Gips mit Holzkern.			

Anhang

Dia- Nr.:	213	Thematik: Atelieransichten, Skulptur/ Plastik	Abb.- Nr.: 23
Beschreibung: Zierrahmen mit L- Profil, Bleimantelrahmen.			
Dia- Nr.:	229	Thematik: Atelieransichten, Rahmen	Abb.- Nr.: 24
Beschreibung: Detail Bleimantelrahmen, Gehrung und Bleimantelbefestigung			
Dia- Nr.:	229A	Thematik: Atelieransichten, Rahmen	Abb.- Nr.: 25
Beschreibung: Tierpräparat Rabe			
Dia- Nr.:	242	Thematik: Atelieransichten, Präparate	Abb.- Nr.: 26
Beschreibung: Menschliches Skelett			
Dia- Nr.:	243	Thematik: Atelieransichten, Präparate	Abb.- Nr.: 27
Beschreibung: Tierpräparat Rabe (?)			
Dia- Nr.:	239	Thematik: Atelieransichten, Präparate	Abb.- Nr.: 28
Beschreibung: Tierpräparat Gans, Tierpräparat Möwe (?)			
Dia- Nr.:	241	Thematik: Atelieransichten, Präparate	Abb.- Nr.: 29
Beschreibung: Menschlicher Schädel mit Verwendungsspuren			
Dia- Nr.:	240	Thematik: Atelieransichten, Präparate	Abb.- Nr.: 30
Beschreibung: Tierpräparate Ente und Erpel			
Dia- Nr.:	236	Thematik: Atelieransichten, Präparate	Abb.- Nr.: 31
Beschreibung: Tierpräparat Kuhschädel			
Dia- Nr.:	232	Thematik: Atelieransichten, Präparate	Abb.- Nr.: 32
Beschreibung: Tierpräparat Kuhschädel (gleiche wie Abb. 32)			
Dia- Nr.:	324	Thematik: Atelieransichten, Präparate	Abb.- Nr.: 33
Beschreibung: Getrocknete Rosen			
Dia- Nr.:	247	Thematik: Atelieransichten, Präparate	Abb.- Nr.: 34
Beschreibung: Getrocknete Disteln			
Dia- Nr.:	245	Thematik: Atelieransichten, Präparate	Abb.- Nr.: 35
Beschreibung: Tierpräparat Ziegenschädel			
Dia- Nr.:	238	Thematik: Atelieransichten, Präparate	Abb.- Nr.: 36
Beschreibung: Tierpräparat Unterkiefer zu Abb. 36			
Dia- Nr.:	246	Thematik: Atelieransichten, Präparate	Abb.- Nr.: 37
Beschreibung: Antikenabguss „gefesselter Jüngling I"			
Dia- Nr.:	231	Thematik: Atelieransichten, Antikenabgüsse	Abb.- Nr.: 38
Beschreibung: Antikenabguss „gefesselter Jüngling II"			
Dia- Nr.:	230	Thematik: Atelieransichten, Antikenabgüsse	Abb.- Nr.: 39
Beschreibung: Antikenabguss „Torso"			
Dia- Nr.:	227	Thematik: Atelieransichten, Antikenabgüsse	Abb.- Nr.: 40
Beschreibung: Antikenabguss „stehender Jüngling"			
Dia- Nr.:	228	Thematik: Atelieransichten, Antikenabgüsse	Abb.- Nr.: 41
Beschreibung: Tierpräparat Kuhschädel, schwarze Bemalung			
Dia- Nr.:	235	Thematik: Atelieransichten, Präparate	Abb.- Nr.: 42
Beschreibung: Getrockneter Hinterschinken			
Dia- Nr.:	234	Thematik: Atelieransichten, Präparate	Abb.- Nr.: 43
Beschreibung: Schattenbild auf der großen Stellwand im Atelier			
Dia- Nr.:	279	Thematik: Vorlagen	Abb.- Nr.: 44
Beschreibung: Zeitungsabbildung „gebrochener Strommast"			
Dia- Nr.:	377	Thematik: Vorlagen	Abb.- Nr.: 45
Beschreibung: Zeitungsabbildung „geknickte Strommasten"			
Dia- Nr.:	372	Thematik: Vorlagen	Abb.- Nr.: 46
Beschreibung: Zeitungsabbildung „Stillleben Chardin"			
Dia- Nr.:	375	Thematik: Vorlagen	Abb.- Nr.: 47
Beschreibung: Polaroidfotos			
Dia- Nr.:	373	Thematik: Vorlagen	Abb.- Nr.: 48
Beschreibung: Fotografie „Hund auf Waldweg"			
Dia- Nr.:	380	Thematik: Vorlagen	Abb.- Nr.: 49
Beschreibung: Kaltnadelradierung auf Kupferplatte zu Abb. 49, „Hund auf Waldweg"			
Dia- Nr.:	379	Thematik: Vorlagen	Abb.- Nr.: 50
Beschreibung: Frottage der Druckplatte „Hund auf Waldweg"			
Dia- Nr.:	XX	Thematik: Vorlage	Abb.- Nr.: 51

Anhang

Beschreibung: Rasierklinge			
Dia- Nr.:	XX	Thematik: Vorlage	Abb.- Nr.: 52
Beschreibung: Schablone in der Form der Pflasterung der Atelierzufahrt			
Dia- Nr.:	568	Thematik: Vorlage	Abb.- Nr.: 53
Beschreibung: Gemälde „Stillleben nach Chardin", liegend gelagert			
Dia- Nr.:	215	Thematik: Malvorgang	Abb.- Nr.: 54
Beschreibung: Gemälde „Stillleben nach Chardin". Detail „nasse" Malschicht.			
Dia- Nr.:	216	Thematik: Malvorgang	Abb.- Nr.: 55
Ordner 2 Gemäldeserie „Ikarus"			
Beschreibung: Entstandene Vorstudien („Suchbilder") der Serie „Ikarus" (zum Zeitpunkt der Fotografie noch unbenannt) im Januar 2002.			
Dia- Nr.:	15	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002	Abb.- Nr.: 56
Beschreibung: Gemälde „Männerportraits mit spanischen Bärten" (mittlerweile übermalt).			
Dia- Nr.:	400	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002	Abb.- Nr.: 57
Beschreibung: Studie „Männerportraits mit spanischen Bärten".			
Dia- Nr.:	401	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002	Abb.- Nr.: 58
Beschreibung: Studie „Männerportraits mit spanischen Bärten". Der Kopf wurde ausgeschnitten und in ein Gemälde der gleichen Serie collagiert,			
Dia- Nr.:	402	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002	Abb.- Nr.: 58A
Beschreibung: Gemälde „Frau in der Landschaft" (mittlerweile übermalt).			
Dia- Nr.:	403	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002	Abb.- Nr.: 59
Beschreibung: Gemälde „Frau in der Landschaft" (mittlerweile übermalt)			
Dia- Nr.:	404	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002	Abb.- Nr.: 60
Beschreibung: Zeichnung aus der „Corot"- Serie als Vorlage zu den Gemälden „Frau in der Landschaft".			
Dia- Nr.:	405	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002	Abb.- Nr.: 61
Beschreibung: Gemälde „Gartenlandschaft" (mittlerweile übermalt).			
Dia- Nr.:	406	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002	Abb.- Nr.: 62
Beschreibung: Von Lüpertz gesammelte Federn als Ideengeber der Serie „Ikarus".			
Dia- Nr.:	136	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002	Abb.- Nr.: 63
Beschreibung: Eine Feder die den Ausgangspunkt der Gemäldeserie „Ikarus" bildet.			
Dia- Nr.:	116	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002	Abb.- Nr.: 64
Beschreibung: Lüpertz sucht ein Gemälde zur Bearbeitung aus.			
Dia- Nr.:	137	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002	Abb.- Nr.: 65
Beschreibung: Lüpertz sucht ein Gemälde zur Bearbeitung aus.			
Dia- Nr.:	138	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002	Abb.- Nr.: 66
Beschreibung: Lüpertz mischt Farbe an.			
Dia- Nr.:	152	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 67
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	150	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 68
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	151	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 69
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	153	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 70
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	154	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 71
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	154A	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 72
Beschreibung: Das Gemälde wir in einen Rahmen auf die Staffelei gestellt.			
Dia- Nr.:	139	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 73
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	145	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 74
Beschreibung: Lüpertz betrachtet sein Werk.			
Dia- Nr.:	140	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 74A
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	143	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 75
Beschreibung: Lüpertz malt.			

Anhang

Dia- Nr.:	142	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 76
Beschreibung: Lüpertz betrachtet sein Werk.			
Dia- Nr.:	149	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 77
Beschreibung: Lüpertz malt. Dieter Marschall berichtet über Telefonate.			
Dia- Nr.:	156	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 78
Beschreibung: Lüpertz malt und telefoniert.			
Dia- Nr.:	147	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 79
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	144	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 80
Beschreibung: Zwischenzustand			
Dia- Nr.:	146	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 81
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	144	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 82
Beschreibung: Mit einem Spachtel wurde die nasse Farbe heruntergezogen und die Oberfläche strukturiert. Vorläufiger Endzustand (mittlerweile übermalt).			
Dia- Nr.:	157	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 83
Beschreibung: Präparierte Leinwand.			
Dia- Nr.:	117	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 84
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	118	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 85
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	114	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 86
Beschreibung: Die Feder wir abgeklebt.			
Dia- Nr.:	122	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 87
Beschreibung: Die Feder wir übermalt, die Abklebung entfernt.			
Dia- Nr.:	121	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 88
Beschreibung: Zwischenzustand			
Dia- Nr.:	120	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 89
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	124	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 90
Beschreibung: Lüpertz malt			
Dia- Nr.:	126	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 91
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	125	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 92
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	125A	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 93
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	130	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 94
Beschreibung: Zwischenzustand			
Dia- Nr.:	128	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 94A
Beschreibung: Zwischenzustand			
Dia- Nr.:	131	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 95
Beschreibung: Lüpertz bearbeitet das Gemälde mit dem Spachtel.			
Dia- Nr.:	131A	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 96
Beschreibung: Vorläufiger Endzustand (mittlerweile übermalt).			
Dia- Nr.:	133	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 97
Beschreibung: Das großformatige Federbild wir weitergemalt.			
Dia- Nr.:	165	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 98
Beschreibung: Lüpertz sucht Farbe.			
Dia- Nr.:	159	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 99
Beschreibung: Lüpertz strukturiert die Federkiele.			
Dia- Nr.:	159	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 100
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	169	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 101
Beschreibung: Lüpertz malt.			
Dia- Nr.:	162	Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 102
Beschreibung: Lüpertz malt			

Anhang

Dia- Nr.:	163	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	103
Beschreibung: Lüpertz malt.					
Dia- Nr.:	158	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	104
Beschreibung: Lüpertz malt.					
Dia- Nr.:	166	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	105
Beschreibung: Lüpertz malt.					
Dia- Nr.:	168	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	106
Beschreibung: Lüpertz malt.					
Dia- Nr.:	171	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	107
Beschreibung: Lüpertz malt.					
Dia- Nr.:	167	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	108
Beschreibung: Lüpertz malt. Die Atelierbeleuchtung wird angestellt.					
Dia- Nr.:	173	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	109
Beschreibung: Lüpertz malt mit Malstock.					
Dia- Nr.:	147	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	110
Beschreibung: Lüpertz malt.					
Dia- Nr.:	175	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	111
Beschreibung: Lüpertz malt.					
Dia- Nr.:	176	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	112
Beschreibung: Vorläufiger Endzustand (mittlerweile übermalt).					
Dia- Nr.:	177	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	113
Beschreibung: Lüpertz malt eine Zwischenstudie auf Karton.					
Dia- Nr.:	179	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	114
Beschreibung: Lüpertz mischt Farbe auf der Tischplatte.					
Dia- Nr.:	182	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	115
Beschreibung: Lüpertz malt.					
Dia- Nr.:	181	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	116
Beschreibung: Lüpertz mischt Farbe.					
Dia- Nr.:	178	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	117
Beschreibung: Zwischenzustand					
Dia- Nr.:	178A	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	118
Beschreibung: Die Studie wird mit Caparol bestrichen und auf einen rechteckigen Karton getuckert.					
Dia- Nr.:	185	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	119
Beschreibung: Der Caparolüberschuss wird mit Ölfarbe übermalt.					
Dia- Nr.:	184	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	120
Beschreibung: Mit breitem Pinsel wird die Farbe vertrieben.					
Dia- Nr.:	186	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	121
Beschreibung: Mit breitem Pinsel wird die Farbe vertrieben.					
Dia- Nr.:	185	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	122
Beschreibung: Beispiel einer fertigen Zwischenstudie.					
Dia- Nr.:	185A	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	123
Beschreibung: Seit den vorher beschriebenen Serien sind 14 Tage vergangen. Die Formen sind konkreter geworden, die Bilder werden benannt.					
Dia- Nr.:	410	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	124
Beschreibung: Detail mit Benennung des Gemäldes.					
Dia- Nr.:	411	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	125
Beschreibung: Die Federkomposition hat sich weiter verselbstständigt. Aus der Formation der Federn hat sich ein Mensch gebildet.					
Dia- Nr.:	412	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	126
Beschreibung: Es sind zahlreiche Zwischenstudien entstanden.					
Dia- Nr.:	413	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	127
Beschreibung: Kugelschreiberskizze					
Dia- Nr.:	24	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	128
Beschreibung: Zwischengemälde					
Dia- Nr.:	24A	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	129
Beschreibung: Zwischengemälde					
Dia- Nr.:	24B	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.:	130

Anhang

Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	26	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 131
Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	27	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 132
Beschreibung: Zwischenzustand				
Dia- Nr.:	19	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 133
Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	30	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 134
Beschreibung: Lüpertz malt				
Dia- Nr.:	51	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 135
Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	32	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 136
Beschreibung: Zwischenzustand				
Dia- Nr.:	34	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 137
Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	36	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 138
Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	33	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 139
Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	35	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 140
Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	37	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 141
Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	39	Thematik:		Abb.- Nr.: 142
Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	40	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 143
Beschreibung: Zwischenzustand				
Dia- Nr.:	41	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 144
Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	42	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 145
Beschreibung: Zwischenzustand				
Dia- Nr.:	43	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 146
Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	44	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 147
Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	45	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 148
Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	46	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 149
Beschreibung: Zwischenzustand				
Dia- Nr.:	47	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 150
Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	48	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 151
Beschreibung: Lüpertz malt.				
Dia- Nr.:	49	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 152
Beschreibung: Zwischenzustand				
Dia- Nr.:	50	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 153
Beschreibung: Vorläufiger Endzustand (mittlerweile übermalt)				
Dia- Nr.:	51	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 154
Beschreibung: Lüpertz fertigt eine Studie auf Karton.				
Dia- Nr.:	52	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 155
Beschreibung: Fertige Studie				
Dia- Nr.:	53	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 156
Beschreibung: Fertige Studie				
Dia- Nr.:	54	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 157
Beschreibung: Eine zweite Studie wird angefertigt.				
Dia- Nr.:	55	Thematik:	Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser"), 2002	Abb.- Nr.: 158
Ordner 3				

Anhang

Skulpturen, Druckgraphik, Gemälde			
Beschreibung: Lüpertz in der Gießerei auf dem Weg zu seinem Bildhaueratelier. Im Vordergrund, eine Göttin der „Paris"- Gruppe.			
Dia- Nr.:	59	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 159
Beschreibung: Weitere Bronzen, im Hof gelagert. Im Hintergrund links und rechts, zwei Bronzegüsse „Pierrot Lunaire", 1984. Hinten in der Mitte, der Kopf der „Kleinen Spanierin", 1995. Vorne in der Mitte, Kopf einer Göttin der „Paris"- Gruppe, 20Januar			
Dia- Nr.:	73	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 160
Beschreibung: Kopf einer Göttin der „Paris"- Serie, 2001			
Dia- Nr.:	74	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 161
Beschreibung: Bronzeformen der „Paris"- Gruppe.			
Dia- Nr.:	57	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 162
Beschreibung: Bronzeformen der „Paris"- Gruppe.			
Dia- Nr.:	58	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 163
Beschreibung: Eine Bronzeform der „Paris"- Gruppe wird in der Gießerei geschweißt.			
Dia- Nr.:	60	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 164
Beschreibung: Lüpertz im Bildhaueratelier vor der „Paris"- Plastik.			
Dia- Nr.:	66	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 165
Beschreibung: „Paris" mit Decken- und Wandhalterungen.			
Dia- Nr.:	82	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 166
Beschreibung: Lüpertz vor „Paris".			
Dia- Nr.:	65	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 167
Beschreibung: Vorstudien zu „Paris".			
Dia- Nr.:	68	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 168
Beschreibung: Lüpertz vor einem Bozetto zu „Paris"			
Dia- Nr.:	67	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 169
Beschreibung: Bozetto zu „Paris".			
Dia- Nr.:	63	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 170
Beschreibung: Studien zu einer Göttin der „Paris"- Gruppe.			
Dia- Nr.:	69	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 171
Beschreibung: Werkzeug im Bildhaueratelier.			
Dia- Nr.:	70	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 172
Beschreibung: Werkzeug im Bildhaueratelier.			
Dia- Nr.:	72	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 173
Beschreibung: Schellack als Bindemittel zur farbigen Fassung der Gipsplastiken.			
Dia- Nr.:	75	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 174
Beschreibung: Lüpertz bearbeitet „Paris" mit einer Raspel. Auf dem Nagel in der Handfläche war ein Apfel befestigt.			
Dia- Nr.:	71	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 175
Beschreibung: Detail der Oberfläche des „Paris" (Hinterteil) mit Werkspuren und sichtbarem Styroporkern.			
Dia- Nr.:	69	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 176
Beschreibung: Detail der Oberfläche des „Paris" (Gewand) mit Schellackfassung.			
Dia- Nr.:	62	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 177
Beschreibung: Beinschiene des „Paris" wird angefertigt.			
Dia- Nr.:	78	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 178
Beschreibung: Styroporkern wird angepasst.			
Dia- Nr.:	76	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 179
Beschreibung: Styroporkern wird angepasst.			
Dia- Nr.:	77	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 180
Beschreibung: Styropor wir angegipst.			
Dia- Nr.:	80	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 181
Beschreibung: Zwischenzustand, Styropor mit Nägeln fixiert.			
Dia- Nr.:	84	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 182
Beschreibung: Styropor wird angepasst.			
Dia- Nr.:	85	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 183
Beschreibung: Styropor wird angegipst.			
Dia- Nr.:	88	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 184

Anhang

Beschreibung: Styropor wird angegipst.			
Dia- Nr.:	89	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 185
Beschreibung: Styropor wird angegipst.			
Dia- Nr.:	91	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 186
Beschreibung: Lüpertz betrachtet sein Werk.			
Dia- Nr.:	90	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 187
Beschreibung: Die Gipsform wird mit dem Hammer bearbeitet.			
Dia- Nr.:	95	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 188
Beschreibung: Die Gipsform wird mit dem Hammer bearbeitet.			
Dia- Nr.:	94	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 189
Beschreibung: Die Oberfläche wird mit der Raspel bearbeitet.			
Dia- Nr.:	96	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 190
Beschreibung: Die Oberfläche wird mit der Raspel bearbeitet.			
Dia- Nr.:	97	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 191
Beschreibung: Die Oberfläche wird mit der Flex bearbeitet.			
Dia- Nr.:	98	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 192
Beschreibung: Die Oberfläche wird mit der Flex bearbeitet.			
Dia- Nr.:	99	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 193
Beschreibung: Die Form wird mit Hammer und Stecheisen bearbeitet.			
Dia- Nr.:	100	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 194
Beschreibung: Weitere Styroporteile werden aufgesetzt.			
Dia- Nr.:	102	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 195
Beschreibung: Styroporteile werden angegipst.			
Dia- Nr.:	104	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 196
Beschreibung: Holzwolle zur Modellierung			
Dia- Nr.:	92	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 197
Beschreibung: Aus Holzwolle und Gips wird eine Flamme geformt.			
Dia- Nr.:	108	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 198
Beschreibung: Die Flamme wird mit Knetgummi überformt.			
Dia- Nr.:	109	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 199
Beschreibung: Die Flamme wird weiter geformt			
Dia- Nr.:	111	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 200
Beschreibung: Zwischenzustand			
Dia- Nr.:	122	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 201
Beschreibung: Die Knetgummiflamme wird mit Gips überformt.			
Dia- Nr.:	113	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 202
Beschreibung: Die Flamme wird mit Schellack und Pigment farbig gefasst.			
Dia- Nr.:	114	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 203
Beschreibung: Endzustand. Die Figur ist farbig gefasst. Zu Erstellung der Gussformen wird die Figur in Teile zersägt und abgeformt. Das Original wird danach zerstört. (Foto: Atelier Lüpertz)			
Dia- Nr.:	114A	Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001	Abb.- Nr.: 204
Beschreibung: Druckplatte aus Schichtholz			
Dia- Nr.:	352	Thematik: Druckgrafik	Abb.- Nr.: 205
Beschreibung: Rückseitige Vorzeichnung auf dem Druckstock „Frau mit Amphore", 90er Jahre.			
Dia- Nr.:	356	Thematik: Druckgrafik	Abb.- Nr.: 206
Beschreibung: Druckstock „Frau mit Amphore", erste Druckplatte			
Dia- Nr.:	353	Thematik: Druckgrafik	Abb.- Nr.: 207
Beschreibung: Druckstock „Frau mit Amphore", zweite Druckplatte.			
Dia- Nr.:	354	Thematik: Druckgrafik	Abb.- Nr.: 208
Beschreibung: Rückseitige Vorzeichnung und Fräsung auf dem Druckstock „Tanzende Vasen", 90er Jahre.			
Dia- Nr.:	361	Thematik: Druckgrafik	Abb.- Nr.: 209
Beschreibung: Druckstock „Tanzende Vasen", erste Druckplatte.			
Dia- Nr.:	263	Thematik: Druckgrafik	Abb.- Nr.: 210
Beschreibung: Detail Druckstock „Tanzende Vasen".			
Dia- Nr.:	264	Thematik: Druckgrafik	Abb.- Nr.: 211
Beschreibung: Andrucke „Paris I-V"			

Anhang

Dia- Nr.: 354	Thematik: Druckgrafik	Abb.- Nr.: 212
Beschreibung: Andruck „Paris I".		
Dia- Nr.: 357	Thematik: Druckgrafik	Abb.- Nr.: 213
Beschreibung: Andruck „Paris II"		
Dia- Nr.: 358	Thematik: Druckgrafik	Abb.- Nr.: 214
Beschreibung: Gemälde „Pierrot Lunaire: Interieur II", 1984		
Dia- Nr.: 3	Thematik: Gemälde, Karton als Bildträger	Abb.- Nr.: 215
Beschreibung: Detail Gemälde „Pierrot Lunaire: Interieur II". DecollagierterBildträger.		
Dia- Nr.: 4	Thematik: Gemälde, Karton als Bildträger	Abb.- Nr.: 216
Beschreibung: Gemälde „Männer ohne Frauen, Parsifal", 1996. Ungrundierter Bildträger mit Ölauswanderungen.		
Dia- Nr.: 4A	Thematik: Gemälde, Ölauswanderungen	Abb.- Nr.: 217
Beschreibung: Detail Gemälde „Männer ohne Frauen, Parsifal". Ungrundierter Bildträger mit Ölauswanderungen.		
Dia- Nr.: 4B	Thematik: Gemälde, Ölauswanderungen	Abb.- Nr.: 218
Beschreibung: Gemälde „Männer ohne Frauen. Parsifal", 1996. Ölfarbe auf Moltontuch. Plastische Verformung des Bildträgers.		
Dia- Nr.: 415	Thematik: Gemälde, Molton als Bildträger	Abb.- Nr.: 219
Beschreibung: Detail Gemälde „Männer ohne Frauen. Parsifal", 1996. Ölfarbe auf Moltontuch. Plastische Verformung des Bildträgers.		
Dia- Nr.: 416	Thematik: Gemälde, Molton als Bildträger	Abb.- Nr.: 220
Beschreibung: Gemälde „Kirchenfensterentwurf", 1999-2000.		
Dia- Nr.: 218	Thematik: Gemälde	Abb.- Nr.: 221
Beschreibung: Gemälde „Kirchenfensterentwurf", 1999- 2000. Plastikfolie als Oberflächenapplikation.		
Dia- Nr.: 316	Thematik: Gemälde, Oberflächenapplikationen	Abb.- Nr.: 222
Beschreibung: Detail Gemälde „Kirchenfensterentwurf". Plastikfolie als Oberflächenapplikation.		
Dia- Nr.: 221	Thematik: Gemälde, Oberflächenapplikationen	Abb.- Nr.: 223
Beschreibung: Gemälde „Stillleben mit Schädel und Hase", 2000. Die geometrischen Formen der „Kirchenfensterentwürfe" werden in anderem Kontext verwendet und werden weiterentwickelt.		
Dia- Nr.: 203	Thematik: Gemälde	Abb.- Nr.: 224
Beschreibung: Gemälde „Stillleben mit Schädel und Flasche", 2000. Die rhythmische, geometrische Form der „Kirchenfensterentwürfe" sind weiterentwickelt worden und taucht hier als Blumenornamentik auf.		
Dia- Nr.: 204	Thematik: Gemälde	Abb.- Nr.: 225
Beschreibung: Gemälde „Blumen", 2000. Weiterentwicklung der Ornamentik.		
Dia- Nr.: 211	Thematik: Gemälde	Abb.- Nr.: 226
Beschreibung: Gemälde „Blumen". Rahmung mit L- Profilrahmen und Schattenfuge in Bleimantelrahmen.		
Dia- Nr.: 212	Thematik: Gemälde, Rahmung	Abb.- Nr.: 227
Beschreibung: Gemälde „Stillleben mit Schädel und Kerzen", 2002. Zwickel aus aufgetuckerter Kartonage.		
Dia- Nr.: 417	Thematik: Gemälde	Abb.- Nr.: 228
Beschreibung: Detail Gemälde „Stillleben mit Schädel und Kerzen". Frühschwundrisse.		
Dia- Nr.: 418	Thematik: Gemälde, Veränderung des Materials	Abb.- Nr.: 229
Beschreibung: Gemälde „Stillleben mit Kuhschädel", 2001		
Dia- Nr.: 276	Thematik: Gemälde	Abb.- Nr.: 230
Beschreibung: Gemälde „Stillleben mit Kuhschädel", Rückseite.		
Dia- Nr.: 277	Thematik: Gemälde	Abb.- Nr.: 231
Beschreibung: Detail Gemälde „Stillleben mit Kuhschädel". Papiercollage „Kuhschädel" auf der Oberfläche angetuckert.		
Dia- Nr.: 310	Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Tuckerklammern	Abb.- Nr.: 232
Beschreibung: Gemälde „Sternenhimmel", 2000.		
Dia- Nr.: 195	Thematik: Gemälde	Abb.- Nr.: 233
Beschreibung: Gemälde „Sternenhimmel", Streiflicht.		
Dia- Nr.: 196	Thematik: Gemälde	Abb.- Nr.: 234
Beschreibung: Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild.		
Dia- Nr.: 261	Thematik: Gemälde, Papiercollagen	Abb.- Nr.: 235
Beschreibung: Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Ölauswanderungen in das Papier, Runzelbildung der Ölfarbe.		
Dia- Nr.: 262	Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 236
Beschreibung: Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild.		

Ölauswanderungen in das Papier, Runzelbildung der Ölfarbe.			
Dia- Nr.: 259	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 237
Beschreibung: Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Malschichtbruch entlang der Papierkante.			
Dia- Nr.: 257	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 238
Beschreibung: Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Malschichtbruch entlang der Papierkante.			
Dia- Nr.: 197	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 239
Beschreibung: Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Malschichtbruch entlang der Papierkante. Trägerpapier löst sich vom Untergrund.			
Dia- Nr.: 267	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 240
Beschreibung: Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Trägerpapier löst sich vom Untergrund.			
Dia- Nr.: 266	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 241
Beschreibung: Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Trägerpapier löst sich vom Untergrund.			
Dia- Nr.: 269	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 242
Beschreibung: Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Trägerpapier löst sich vom Untergrund. Tränkung des Trägergewebes mit Dispersionsbinder (1).			
Dia- Nr.: 260	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 243
Beschreibung: Detail Gemälde „Sternenhimmel", Unterkante. Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Trägerpapier löst sich vom Untergrund.			
Dia- Nr.: 265	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 244
Beschreibung: Vorlagen zur Werkphase „In Dürers Garten", 2000. „Hieronymus im Gehäus". Aus dem Buch „Albrecht Dürer, Melencholia I, im Labyrinth der Deutung" von Hartmut Böhme, Frankfurt a. M., 1998. Arbeitsexemplar des Künstlers.			
Dia- Nr.: 280	Thematik:	Gemälde	Abb.- Nr.: 245
Beschreibung: Detail „Hieronymus im Gehäus". Vorlage für Holzschnitte und Zeichnungen als Bildapplikationen.			
Dia- Nr.: 285	Thematik:	Gemälde, Vorlagen	Abb.- Nr.: 246
Beschreibung: Detail „Hieronymus im Gehäus". Vorlage für Holzschnitte und Zeichnungen als Bildapplikationen.			
Dia- Nr.: 284	Thematik:	Gemälde, Vorlagen	Abb.- Nr.: 247
Beschreibung: „Melencholia I". Vorlage für Holzschnitte und Zeichnungen als Bildapplikationen.			
Dia- Nr.: 282	Thematik:	Gemälde, Vorlagen	Abb.- Nr.: 248
Beschreibung: Detail „Melencholia I". Vorlage für Holzschnitte und Zeichnungen als Bildapplikationen.			
Dia- Nr.: 283	Thematik:	Gemälde, Vorlagen	Abb.- Nr.: 249
Beschreibung: „Ritter, Tod und Teufel". Vorlage für Holzschnitte und Zeichnungen als Bildapplikationen.			
Dia- Nr.: 281	Thematik:	Gemälde, Vorlagen	Abb.- Nr.: 250
Beschreibung: Druckstock „Hieronymus".			
Dia- Nr.: 348	Thematik:	Gemälde, Druckstöcke Grafik	Abb.- Nr.: 251
Beschreibung: Druckstock „Schädel".			
Dia- Nr.: 350	Thematik:	Gemälde, Druckstöcke Grafik	Abb.- Nr.: 252
Beschreibung: Druckstock „Kugel"			
Dia- Nr.: 349	Thematik:	Gemälde, Druckstöcke Grafik	Abb.- Nr.: 253
Beschreibung: Gemälde „In Dürers Garten. Inferno", 2000.			
Dia- Nr.: 326	Thematik:	Gemälde	Abb.- Nr.: 254
Beschreibung: Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Collagiertes Papier mit Holzschnitt „Hieronymus" mit Ölfarbe.			
Dia- Nr.: 273	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 254A
Beschreibung: Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Collagiertes Papier mit Holzschnitt „Hieronymus" mit			

Ölfarbe.			
Dia- Nr.: 274	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 255
Beschreibung: Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Collagiertes Papier mit Holzschnitt „Hieronymus" mit Ölfarbe. Angetuckertes Papier.			
Dia- Nr.: 304	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern	Abb.- Nr.: 256
Beschreibung: Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno", Rückseite. Aus dem Träger herausragende Tuckerklammern.			
Dia- Nr.: 332	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern	Abb.- Nr.: 257
Beschreibung: Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno", Rückseite. Aus dem Träger herausragende Tuckerklammern.			
Dia- Nr.: 331	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern	Abb.- Nr.: 258
Beschreibung: Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Runzelbildung.			
Dia- Nr.: 303	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 259
Beschreibung: Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno".			
Dia- Nr.: 275	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern	Abb.- Nr.: 260
Beschreibung: Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Runzelbildung, Deformation des Papiers.			
Dia- Nr.: 272	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern	Abb.- Nr.: 261
Beschreibung: Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Runzelbildung.			
Dia- Nr.: 270	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern	Abb.- Nr.: 262
Beschreibung: Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Trägerpapier löst sich vom Untergrund.			
Dia- Nr.: 306	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern	Abb.- Nr.: 263
Beschreibung: Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Trägerpapier löst sich vom Untergrund.			
Dia- Nr.: 236	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 264
Beschreibung: Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Trägerpapier löst sich vom Untergrund. Durch die Tuckerklammer ist es zu einer Deformation des Papiers gekommen.			
Dia- Nr.: 307	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern	Abb.- Nr.: 265
Beschreibung: Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten", 2000.			
Dia- Nr.: 301	Thematik:	Gemälde	Abb.- Nr.: 266
Beschreibung: Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten", 2000, Streiflicht.			
Dia- Nr.: 302	Thematik:	Gemälde, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 267
Beschreibung: Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Papiercollage „Hieronymus", gemalt auf Transparentpapier. Vorläufer der applizierten Holzschnitte in „Dürers Garten".			
Dia- Nr.: 827	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen	Abb.- Nr.: 268
Beschreibung: Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Papiercollage „Schädel", gemalt auf Transparentpapier. Vorläufer der applizierten Holzschnitte in „Dürers Garten".			
Dia- Nr.: 286	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen	Abb.- Nr.: 269
Beschreibung: Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Papiercollage „Kugel", gemalt auf Transparentpapier. Vorläufer der applizierten Holzschnitte in „Dürers Garten".			
Dia- Nr.: 288	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Tuckerklammern	Abb.- Nr.: 270
Beschreibung: Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Papiercollage mit anhaftender Untergrundfarbe. Faltenbildung.			
Dia- Nr.: 290	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern	Abb.- Nr.: 271
Beschreibung: Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Papiercollage mit anhaftender Untergrundfarbe. Faltenbildung.			
Dia- Nr.: 291	Thematik:	Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern	Abb.- Nr.: 272

Anhang

Beschreibung: Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Papiercollage mit anhaftender Untergrundfarbe und Fingerabdruck.			
Dia- Nr.:	292	Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern	Abb.- Nr.: 273
Beschreibung: Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Aufgeklebte Papiercollage mit Ölauswanderungen. Papierträger löst sich vom Untergrund.			
Dia- Nr.:	295	Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 274
Beschreibung: Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Aufgeklebte Papiercollage mit Ölauswanderungen. Klebereste auf der Malschicht.			
Dia- Nr.:	296	Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 275
Beschreibung: Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Aufgeklebte Papiercollage mit Ölauswanderungen. Gebrochene Pastositäten, spröde Malschicht.			
Dia- Nr.:	298	Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 276
Beschreibung: Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Aufgeklebte Papiercollage mit Ölauswanderungen. Verfärbung des Klebemittels.			
Dia- Nr.:	297	Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen	Abb.- Nr.: 277
Beschreibung: Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Farbabklatsch, direkt auf den Bildträger.			
Dia- Nr.:	294	Thematik: Gemälde	Abb.- Nr.: 278
Beschreibung: Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Schattenfuge.			
Dia- Nr.:	300	Thematik: Gemälde, Rahmung	Abb.- Nr.: 279
Ordner 4 Materialproben			
Beschreibung: Leinen, natur. Panamabindung. Bevorzugtes Trägermaterial.			
Dia- Nr.:	M3	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 280
Beschreibung: Leinen, natur, industriell vorgrundiert. Panamabindung.			
Dia- Nr.:	M2	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 281
Beschreibung: Leinen, natur, industriell vorgrundiert. Panamabindung. Vorderseite von Abb. 281.			
Dia- Nr.:	M2	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 282
Beschreibung: Leinen, industriell vorgrundiert. Leinenbindung.			
Dia- Nr.:	M1	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 283
Beschreibung: Leinen, industriell vorgrundiert. Leinenbindung. Vorderseite von Abb. 283.			
Dia- Nr.:	M1A	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 284
Beschreibung: Leinen, manuell (?) vorgrundiert. Leinenbindung.			
Dia- Nr.:	M18	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 285
Beschreibung: Leinen, manuell vorgrundiert. Leinenbindung. Vorderseite von Abb.285			
Dia- Nr.:	M18 A	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 286
Beschreibung: Leinen, industriell vorgrundiert. Leinenbindung.			
Dia- Nr.:	M16	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 287
Beschreibung: Leinen, industriell vorgrundiert. Leinenbindung. Vorderseite von Abb. 287			
Dia- Nr.:	M16 A	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 288
Beschreibung: Baumwollgewebe, natur. Panamabindung.			
Dia- Nr.:	M4	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 289
Beschreibung: Nessel, natur. Leinenbindung.			
Dia- Nr.:	M5	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 290
Beschreibung: Nessel, natur. Leinenbindung.			
Dia- Nr.:	M15	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 291
Beschreibung: Nessel, natur. Leinenbindung. Die vorliegende Materialprobe weist Bearbeitungsspuren (Malerei, unterschiedliche Medien) von Lüpertz auf. Aus einem größeren Kontext herausgeschnitten, diente der Stoff Lüpertz, zum festbinden von Gemälden auf der Staffelei.			
Dia- Nr.:	M15 A	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 292
Beschreibung: Nessel, natur. Leinenbindung. Rückseite von Abb. 292			

Anhang

Dia- Nr.: M15 A1	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 293
Beschreibung: Nessel, natur. Leinenbindung. Detail von Abb. 292.		
Dia- Nr.: M15 A2	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 294
Beschreibung: Nessel, natur. Leinenbindung. Detail von Abb. 292.		
Dia- Nr.: M15 A3	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 295
Beschreibung: Nessel, natur. Leinenbindung. Detail von Abb. 293		
Dia- Nr.: M15 A4	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 296
Beschreibung: Nessel, natur. Leinenbindung.		
Dia- Nr.: M6	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 297
Beschreibung: Baumwollköper. Köperbindung (4 bindig).		
Dia- Nr.: M18 A	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 298
Beschreibung: Baumwollköper. Köperbindung (4 bindig). Rückseite von Abb. 298.		
Dia- Nr.: M18 A1	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 299
Beschreibung: Baumwollköper, manuell vorgrundiert (Atelier Lüpertz). Köperbindung (4 bindig).		
Dia- Nr.: M12	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 300
Beschreibung: Baumwollköper, manuell vorgrundiert (Atelier Lüpertz). Vorderseite von Abb. 300.		
Dia- Nr.: M12 A	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 301
Beschreibung: Baumwollköper, industriell vorgrundiert. Köperbindung (3 bindig)		
Dia- Nr.: M17	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 302
Beschreibung: Baumwollköper, industriell vorgrundiert. Köperbindung (3 bindig). Vorderseite von Abb. 302.		
Dia- Nr.: M17 A1	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 303
Beschreibung: Baumwollköper, manuell vorgrundiert (Atelier Lüpertz). Köperbindung (4 bindig).		
Dia- Nr.: M13	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 304
Beschreibung: Baumwollköper, manuell vorgrundiert (Atelier Lüpertz). Vorderseite von Abb. 304.		
Dia- Nr.: M13 A	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 305
Beschreibung: Baumwollköper, natur. Fischgrätköper (4 bindig).		
Dia- Nr.: M18B	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 306
Beschreibung: Baumwollgaze, natur. Leinenbindung.		
Dia- Nr.: M17 A	Thematik: Materialproben, Dekorationsstoffe	Abb.- Nr.: 307
Beschreibung: Baumwollgaze, natur. Leinenbindung.		
Dia- Nr.: M7	Thematik: Materialproben, Dekorationsstoffe	Abb.- Nr.: 308
Beschreibung: Jute (?), natur. Leinenbindung.		
Dia- Nr.: M14	Thematik: Materialproben, Dekorationsstoffe	Abb.- Nr.: 309
Beschreibung: Molton, Filz. Blau.		
Dia- Nr.: M9	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 310
Beschreibung: Molton, Filz. Schwarz.		
Dia- Nr.: M10	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 311
Beschreibung: Molton, Filz. Weiß.		
Dia- Nr.: M11	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 312
Beschreibung: Samtstoff. Schwarz		
Dia- Nr.: M8	Thematik: Materialproben, Textile Bildträger	Abb.- Nr.: 313
Beschreibung: Ingrespapier		
Dia- Nr.: M27	Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.: 314
Beschreibung: Ingrespapier		
Dia- Nr.: M29	Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.: 315
Beschreibung: Ingrespapier		
Dia- Nr.: M41	Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.: 316
Beschreibung: Papier. Nicht im Bild verwendet.		

Anhang

Dia- Nr.:	M42	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.:	317
Beschreibung: Papier.					
Dia- Nr.:	M30	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.:	318
Beschreibung: Packpapier.					
Dia- Nr.:	M31	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.:	319
Beschreibung: Papier.					
Dia- Nr.:	M39	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.:	320
Beschreibung: Papier (Recyclingpapier?)					
Dia- Nr.:	M38	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.:	321
Beschreibung: Papier, einseitig geglättet. Nicht im Bild verwendet.					
Dia- Nr.:	M32	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.:	322
Beschreibung: Papier.					
Dia- Nr.:	M43	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.:	323
Beschreibung: Japanpapier.					
Dia- Nr.:	M37	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.:	324
Beschreibung: Seidenpapier.					
Dia- Nr.:	M44	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.:	325
Beschreibung: Transparentpapier.					
Dia- Nr.:	M36	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.:	326
Beschreibung: Transparentpapier.					
Dia- Nr.:	M35	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.:	327
Beschreibung: Transparentpapier.					
Dia- Nr.:	M40	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.:	328
Beschreibung: Passepartoutkarton.					
Dia- Nr.:	M33	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.:	329
Beschreibung: Passepartoutkarton.					
Dia- Nr.:	M28	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.:	330
Beschreibung: Passepartoutkarton.					
Dia- Nr.:	M28 A	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen, Bildträger	Abb.- Nr.:	331
Beschreibung: Karton.					
Dia- Nr.:	M34	Thematik:	Materialproben, Papiere und Kartonagen	Abb.- Nr.:	332
Beschreibung: Papier. Ölfarbabdruck vom Druckstock „Hieronymus", „In Dürers Garten", 2000.					
Dia- Nr.:	M51	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	333
Beschreibung: Papier. Ölfarbabdruck vom Druckstock „Hieronymus", „In Dürers Garten", 2000. Rückseite von Abb. 333.					
Dia- Nr.:	M51 A	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	334
Beschreibung: Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Ölfarbe.					
Dia- Nr.:	M52	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	335
Beschreibung: Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Ölfarbe. Rückseite von Abb. 335.					
Dia- Nr.:	M52 A	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	336
Beschreibung: Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Ölfarbe.					
Dia- Nr.:	M52 AB	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	337
Beschreibung: Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Ölfarbe. Rückseite von Abb. 337.					
Dia- Nr.:	M52 ABA	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	338
Beschreibung: Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Ölfarbe.					
Dia- Nr.:	M52 C	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	339
Beschreibung: Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Ölfarbe. Rückseite von Abb. 339.					
Dia- Nr.:	M52 CA	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	340
Beschreibung: Papier. Abklatsch mit wässrigem Medium und Ölfarbe.					

Anhang

Dia- Nr.:	M53	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	341
Beschreibung: Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Ölfarbe. Rückseite von Abb. 341					
Dia- Nr.:	M53 A	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	342
Beschreibung: Papier. Abklatsch mit Ölfarbe.					
Dia- Nr.:	M54	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	343
Beschreibung: Papier. Abklatsch mit Ölfarbe. Rückseite von Abb. 343.					
Dia- Nr.:	M54 A	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	344
Beschreibung: Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Pastellkreide. Mehrschichtig zusammengeklebt.					
Dia- Nr.:	M55	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	345
Beschreibung: Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Pastellkreide. Mehrschichtig zusammengeklebt. Rückseite von Abb. 345.					
Dia- Nr.:	M55 A	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	346
Beschreibung: Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Pastellkreide.					
Dia- Nr.:	M55 AA	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	347
Beschreibung: Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Pastellkreide. Rückseite von Abb. 348.					
Dia- Nr.:	M55 AAA	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	348
Beschreibung: Folie.					
Dia- Nr.:	M56	Thematik:	Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess	Abb.- Nr.:	349
Beschreibung: Konvolut Stützrahmen, Zierrahmen und Applikationen.					
Dia- Nr.:	M46	Thematik:	Stützrahmen, Zierrahmen, Applikationen	Abb.- Nr.:	350
Beschreibung: Blech. Palette mit Malmaterialien unterschiedlicher Medien und Schraubdeckeln aus Blech und Plastik. Wohl 90er Jahre, „Pasifal".					
Dia- Nr.:	M19	Thematik:	Weiteres Malmaterial	Abb.- Nr.:	351
Beschreibung: Eimer mit benutzten Pinseln.					
Dia- Nr.:	M20	Thematik:	Weiteres Malmaterial	Abb.- Nr.:	352
Beschreibung: Eimer mit benutzten Pinseln.					
Dia- Nr.:	M21	Thematik:	Weiteres Malmaterial	Abb.- Nr.:	353
Beschreibung: Dummy, Baumwolle auf Leinen auf Keilrahmen. Unterschiedliche Malmedien, Papierapplikationen. Rekonstruktion vom Autor des maltechnischen Aufbaus des Gemäldes „Prototyp: In Dürers Garten", 2000.					
Dia- Nr.:	M60	Thematik:	Dummy	Abb.- Nr.:	354
Beschreibung: Alte Ölfarbtuben.					
Dia- Nr.:	M24	Thematik:	Weiteres Malmaterial	Abb.- Nr.:	355

Anhang

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt habe.

Martin Pracher

München, 31. März 2002

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz' Arbeitsschuhe im Atelier

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 22

Abb. Nr.: 1

Fotodokumentation

Beschreibung:
Der Aufenthaltsraum im Atelier. Rechts, das Gemälde „Kongo-Müller" eines Schülers.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 18 **Abb. Nr.: 2**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Eingangsbereich, Vorraum zum Atelier

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 16

Abb. Nr.: 3

Fotodokumentation

Beschreibung:
Eingangsbereich, Vorraum zum Atelier, Blick auf den Durchgang zum Atelier.
Links der Arbeitstisch für Grafik mit Fernseher.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 17 **Abb. Nr.: 4**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Eingangsbereich, Vorraum zum Atelier, Blick auf die Eingangstür.
Rechts der Arbeitstisch für Grafik.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 5 **Abb. Nr.: 5**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Eingangsbereich, Vorraum zum Atelier. Arbeitstisch für Grafik.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 6

Abb. Nr.: 6

Fotodokumentation

Beschreibung:
Vorraum zum Atelier, Kunstgeschichtsbibliothek, linke Seite.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 8 **Abb. Nr.: 7**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Vorraum zum Atelier, Kunstgeschichtsbibliothek, Mitte.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 9 **Abb. Nr.: 8**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Vorraum zum Atelier, Kunstgeschichtsbibliothek, rechte Seite.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 10 **Abb. Nr.: 9**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Durchgang zum Atelier, Bibliothek für Belletristik, Gipsabguss nach Michelangelo.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 7 **Abb. Nr.: 10**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Durchgangszimmer zum Atelier, Lagerraum für Grafik. Das Atelier geht rechts ab.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 13

Abb. Nr.: 11

Fotodokumentation

Beschreibung:
Atelier, linke Seite mit Blick auf den Eingang. Links, Gemälde in der Nachfolge der „Kirchenfensterentwürfe", 1999-2000.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 207 **Abb. Nr.: 12**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Atelier, Mitte, Blick auf den Eingang. Rechts, neben der Eingangstür das Gemälde „Inferno" der Serie „In Dürers Garten", 2000. Im Vordergrund auf den Böcken liegend, das Gemälde „Stilleben nach Chardin", 2000.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 208 **Abb. Nr.: 13**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Atelier, rechte Seite. Lagerbereich für Arbeitsmaterial. Links der ungefasste, weiß grundierte Aluminiumguss der Skulptur aus der Serie „Alice im Wunderland", „Du weißt nicht viel, versetzte die Herzogin", 1981.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 209 **Abb. Nr.: 14**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lagerbereich im Atelier mit Flügel, Tier- und Menschpräparaten sowie Gemälden von 2000

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 20 **Abb. Nr.: 15**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lagerbereich im Atelier mit Flügel, Tier- und Menschpräparaten sowie Gemälden von 2000.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 21 **Abb. Nr.: 16**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lagerbereich im Atelier. Bindemittel, Lösemittel, Pigmente, Füllstoffe.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 225 **Abb. Nr.: 17**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lagerbereich im Atelier. Regal mit Ölfarben, Dispersionsfarben, Pinseln und Lösemitteln.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 254 **Abb. Nr.: 18**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Arbeitstisch mit Malmaterialien.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 199

Abb. Nr.: 19

Fotodokumentation

Beschreibung:
Arbeitstisch mit Passepartoutschneider und Malutensilien.

Thematik: Atelieransichten

Dia-Nr.: 200

Abb. Nr.: 20

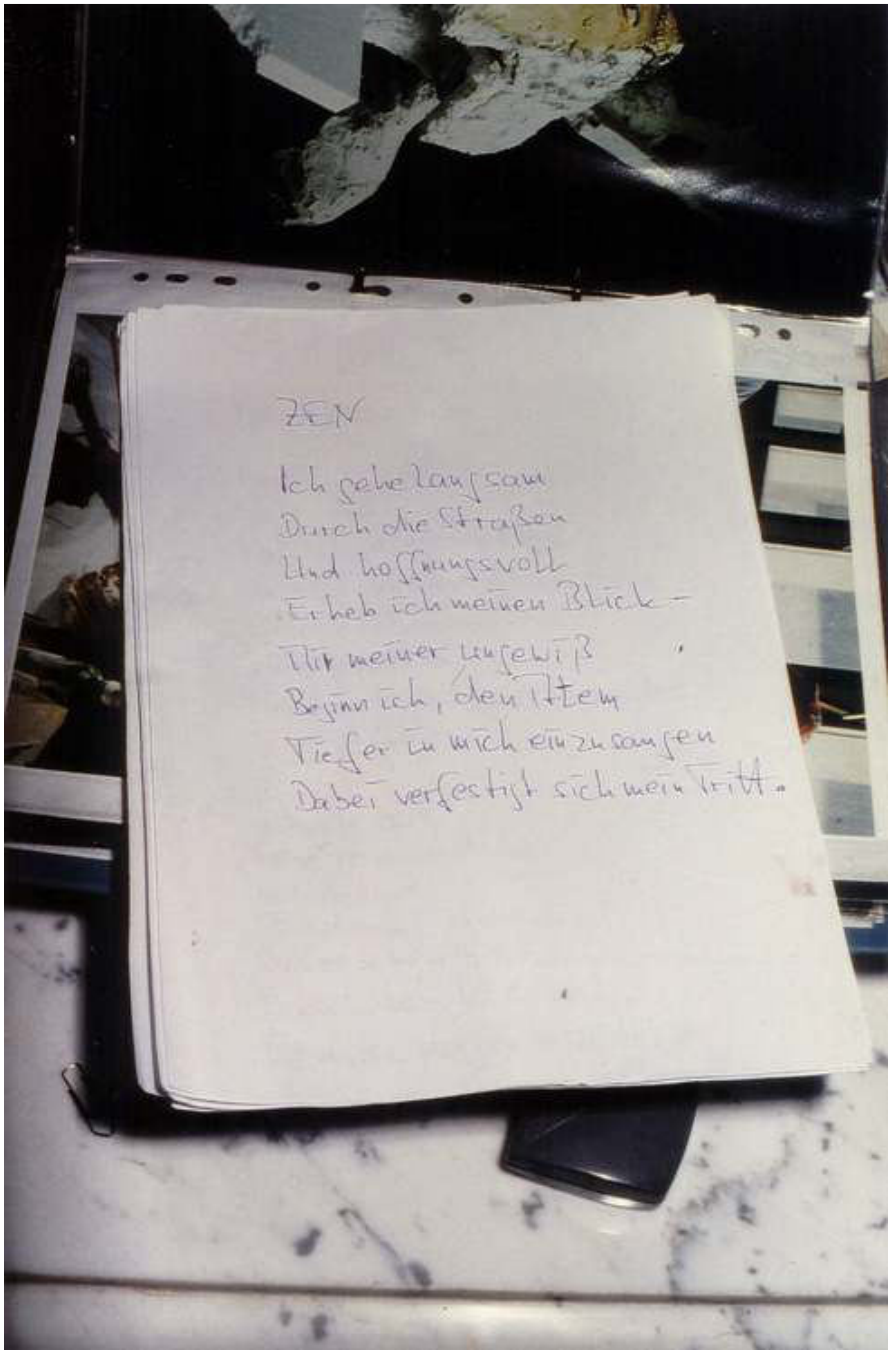
Fotodokumentation

Beschreibung:
Überarbeitetes Zeitungsfoto

Thematik: Atelieransichten, Vorlagen

Dia-Nr.: 201 **Abb. Nr.: 21**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Gedicht „ZEN"

Thematik: Atelieransichten, Dichtung

Dia-Nr.: 11 **Abb. Nr.: 22**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Plastische Studie aus Gips mit Holzkern.

Thematik: Atelieransichten, Skulptur/Plastik

Dia-Nr.: 213 **Abb. Nr.: 23**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Vorraum zum Atelier, Kunstgeschichtsbibliothek, Mitte.

Thematik: Atelieransichten, Rahmen

Dia-Nr.: 229 **Abb. Nr.: 24**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Bleimantelrahmen, Gehrung und Bleimantelbefestigung

Thematik: Atelieransichten, Rahmen

Dia-Nr.: 229A **Abb. Nr.: 25**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Tierpräparat Rabe

Thematik: Atelieransichten, Präparate

Dia-Nr.: 242 **Abb. Nr.: 26**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Menschliches Skelett

Thematik: Atelieransichten, Präparate

Dia-Nr.: 243 **Abb. Nr.: 27**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Tierpräparat Rabe (?)

Thematik: Atelieransichten, Präparate

Dia-Nr.: 239 **Abb. Nr.: 28**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Tierpräparat Gans, Tierpräparat Möwe (?)

Thematik: Atelieransichten, Präparate

Dia-Nr.: 241 **Abb. Nr.: 29**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Menschlicher Schädel mit Verwendungsspuren

Thematik: Atelieransichten, Präparate

Dia-Nr.: 240 **Abb. Nr.: 30**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Tierpräparate Ente und Erpel

Thematik: Atelieransichten, Präparate

Dia-Nr.: 236 **Abb. Nr.: 31**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Tierpräparat Kuhschädel

Thematik: Atelieransichten, Präparate

Dia-Nr.: 232

Abb. Nr.: 32

Fotodokumentation

Beschreibung:
Tierpräparat Kuhschädel (gleiche wie Abb. 32)

Thematik: Atelieransichten, Präparate

Dia-Nr.: 324 **Abb. Nr.: 33**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Getrocknete Rosen

Thematik: Atelieransichten, Präparate

Dia-Nr.: 247

Abb. Nr.: 34

Fotodokumentation

Beschreibung:
Getrocknete Disteln

Thematik: Atelieransichten, Präparate

Dia-Nr.: 245

Abb. Nr.: 35

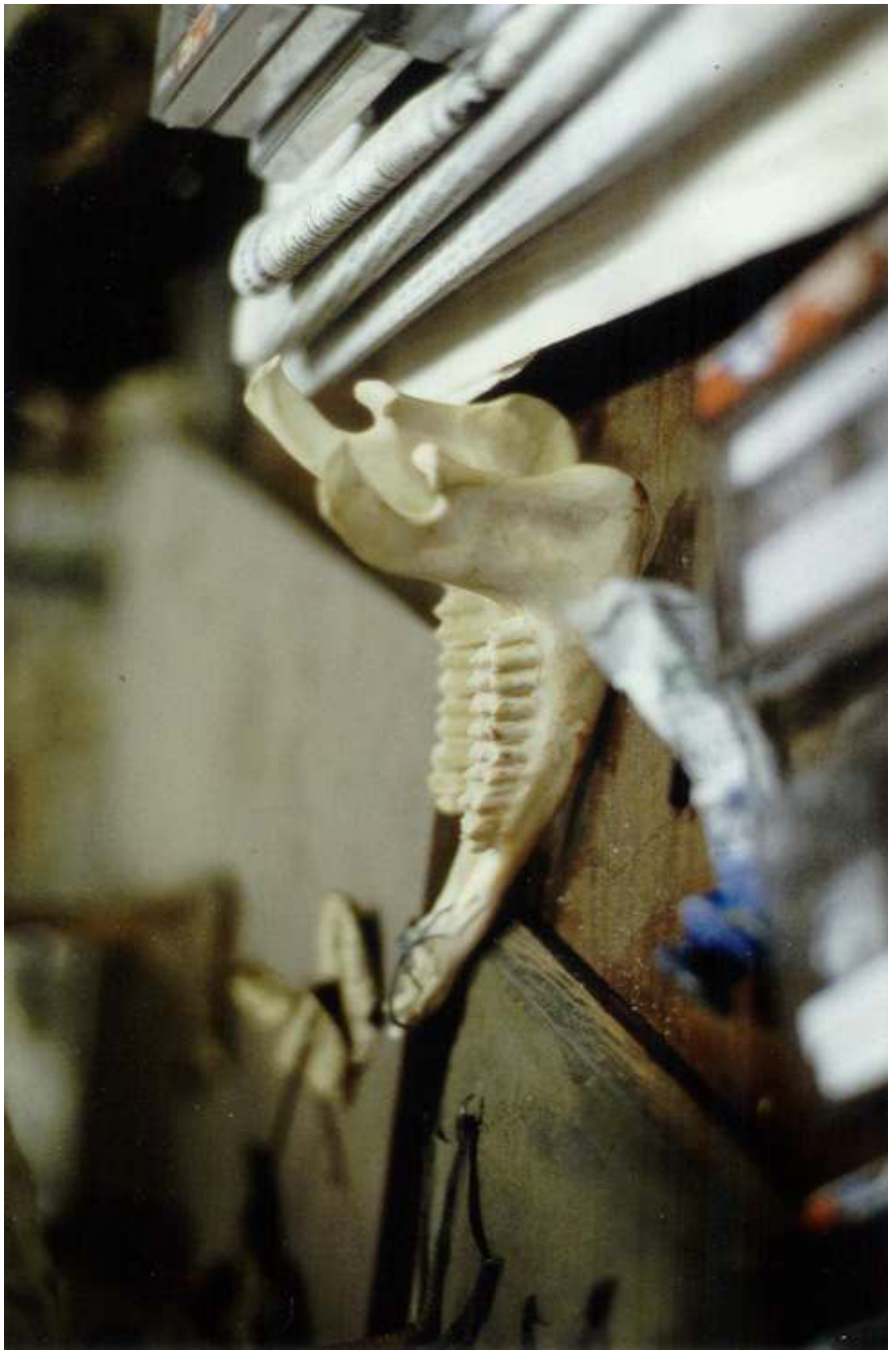
Fotodokumentation

Beschreibung:
Tierpräparat Ziegenschädel

Thematik: Atelieransichten, Präparate

Dia-Nr.: 238 **Abb. Nr.: 36**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Tierpräparat Unterkiefer zu Abb. 36

Thematik: Atelieransichten, Präparate

Dia-Nr.: 246 **Abb. Nr.: 37**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Antikenabguss „gefesselter Jüngling I"

Thematik: Atelieransichten, Antikenabgüsse

Dia-Nr.: 231 **Abb. Nr.: 38**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Antikenabguss „gefesselter Jüngling II"

Thematik: Atelieransichten, Antikenabgüsse

Dia-Nr.: 230 **Abb. Nr.: 39**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Antikenabguss „Torso"

Thematik: Atelieransichten, Antikenabgüsse

Dia-Nr.: 227 **Abb. Nr.: 40**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Antikenabguss „stehender Jüngling"

Thematik: Atelieransichten, Antikenabgüsse

Dia-Nr.: 228 **Abb. Nr.: 41**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Tierpräparat Kuhschädel, schwarze Bemalung

Thematik: Atelieransichten, Präparate

Dia-Nr.: 235 **Abb. Nr.: 42**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Getrockneter Hinterschinken

Thematik: Atelieransichten, Präparate

Dia-Nr.: 234 **Abb. Nr.: 43**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Schattenbild auf der großen Stellwand im Atelier

Thematik: Vorlagen

Dia-Nr.: 279

Abb. Nr.: 44

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zeitungsabbildung „gebrochener Strommast"

Thematik: Vorlagen

Dia-Nr.: 377

Abb. Nr.: 45

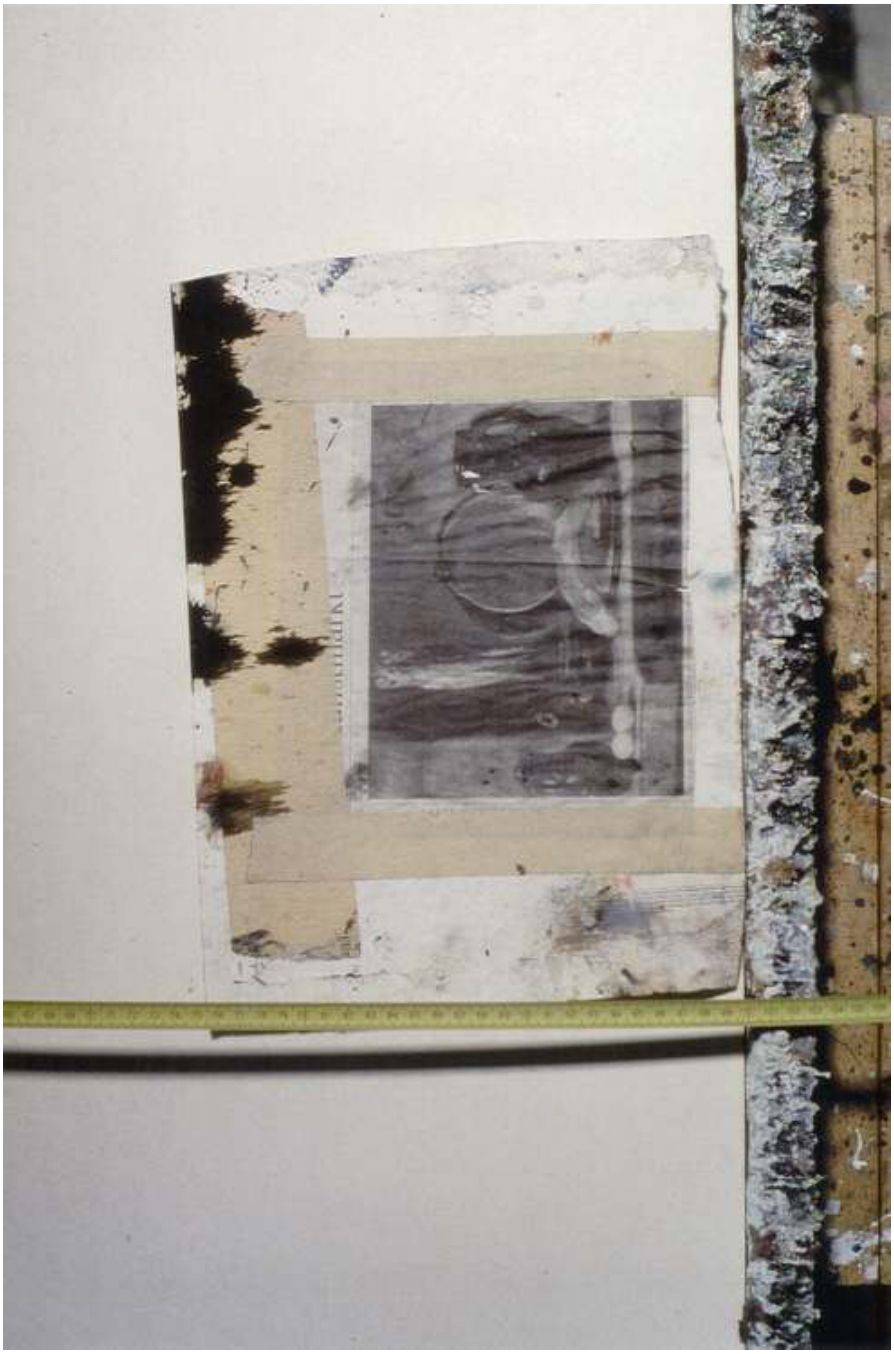
Fotodokumentation

Beschreibung:
Zeitungsabbildung „geknickte Strommasten"

Thematik: Vorlagen

Dia-Nr.: 372 **Abb. Nr.: 46**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Zeitungsabbildung „Stilleben Chardin"

Thematik: Vorlagen

Dia-Nr.: 375 **Abb. Nr.: 47**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Polaroidfotos

Thematik: Vorlagen

Dia-Nr.: 373

Abb. Nr.: 48

Fotodokumentation

Beschreibung:
Fotografie „Hund auf Waldweg"

Thematik: Vorlagen

Dia-Nr.: 380

Abb. Nr.: 49

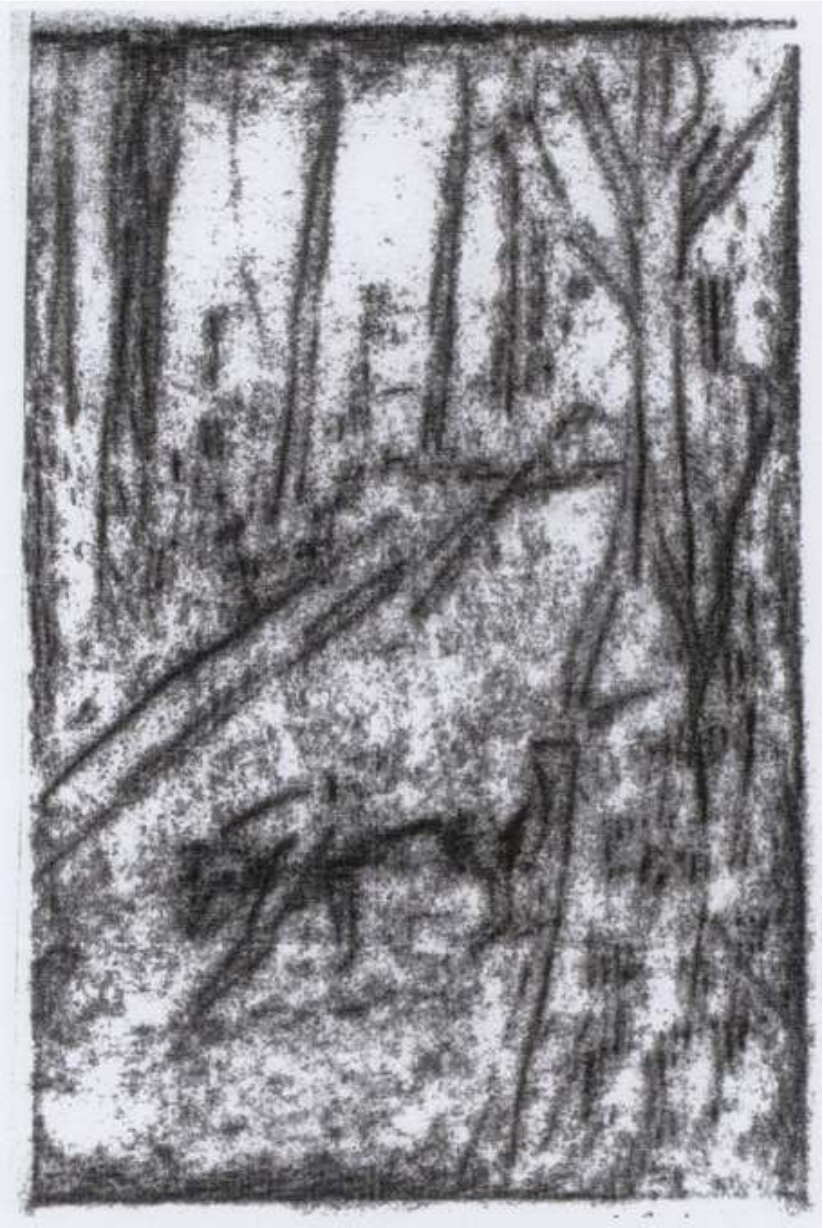
Fotodokumentation

Beschreibung:
Kaltnadelradierung auf Kupferplatte zu Abb. 49, „Hund auf Waldweg"

Thematik: Vorlagen

Dia-Nr.: 379 **Abb. Nr.: 50**

Fotodokumentation



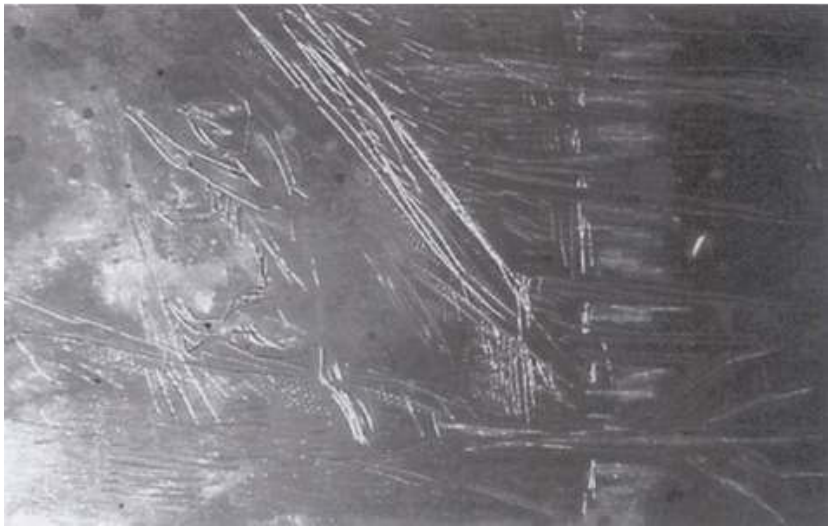
Beschreibung:
Frottage der Druckplatte „Hund auf Waldweg"

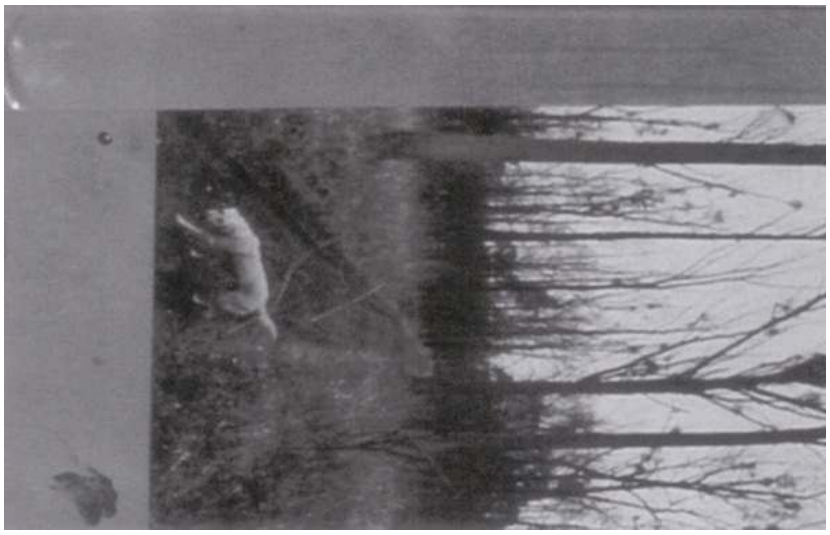
Thematik: Vorlage

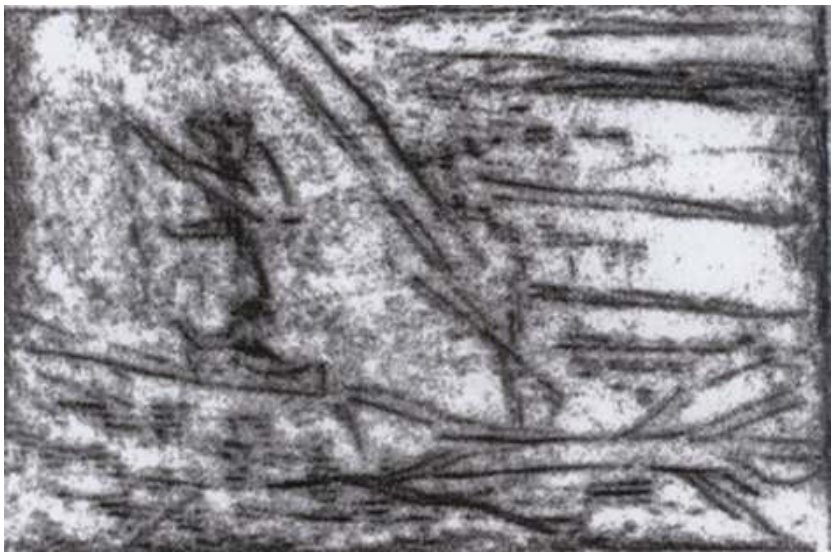
Dia-Nr.: XX

Abb. Nr.: 51

Fotodokumentation







Fotodokumentation

Beschreibung:
Rasierklinge. Aus der Innenform der Rasierklinge entwickelten sich die rhythmischen Musterungen der Parsifalserie

Erläuternde Abbildung: „Männer ohne Frauen. Parsifal", 1997, MLZ 3057

Thematik: Vorlage

Dia-Nr.: XX **Abb. Nr.: 52**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Eine Schablone in der Form der Pflasterung der Atelierzufahrt als Gestaltungselement im Bild der Stillebenserie 1999-2000.

Thematik: Vorlage

Dia-Nr.: 568 **Abb. Nr.: 53**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Stilleben nach Chardin", liegend gelagert

Thematik: Malvorgang

Dia-Nr.: 215 **Abb. Nr.: 54**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Stilleben nach Chardin". Detail „nasse" Malschicht.

Thematik: Malvorgang

Dia-Nr.: 216 **Abb. Nr.: 55**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Entstandene Vorstudien („Suchbilder") der Serie „Ikarus"
(zum Zeitpunkt der Fotografie noch unbenannt) im Januar 2002.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 15 **Abb. Nr.: 56**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Männerportraits mit spanischen Bärten" (mittlerweile übermalt).

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 400 **Abb. Nr.: 57**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Studie „Männerportraits mit spanischen Bärten".

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 401 **Abb. Nr.: 58a**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Studie „Männerportraits mit spanischen Bärten". Der Kopf wurde ausgeschnitten und in ein Gemälde der gleichen Serie collagiert,

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 402 **Abb. Nr.: 58b**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Frau in der Landschaft" (mittlerweile übermalt).

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 403 **Abb. Nr.: 59**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Frau in der Landschaft" (mittlerweile übermalt)

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 404 **Abb. Nr.: 60**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zeichnung aus der „Corot"- Serie als Vorlage zu den Gemälden „Frau in der Landschaft".

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 405 **Abb. Nr.: 61**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Gartenlandschaft" (mittlerweile übermalt).

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 406 **Abb. Nr.: 62**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Von Lüpertz gesammelte Federn als Ideengeber der Serie „Ikarus".

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 136 **Abb. Nr.: 63**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Eine Feder die den Ausgangspunkt der Gemäldeserie „Ikarus" bildet.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 116 **Abb. Nr.: 64**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz sucht ein Gemälde zur Bearbeitung aus.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 137 **Abb. Nr.: 65**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz sucht ein Gemälde zur Bearbeitung aus.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 138 **Abb. Nr.: 66**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz mischt Farbe an.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 152 **Abb. Nr.: 67**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 150 **Abb. Nr.: 68**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 151 **Abb. Nr.: 69**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 153 **Abb. Nr.: 70**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 154 **Abb. Nr.: 71**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 154A **Abb. Nr.: 72**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Das Gemälde wir in einen Rahmen auf die Staffelei gestellt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 139 **Abb. Nr.: 73**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 145 **Abb. Nr.: 74**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz betrachtet sein Werk.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 140 **Abb. Nr.: 74A**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 143 **Abb. Nr.: 75**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 142 **Abb. Nr.: 76**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz betrachtet sein Werk.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 149 **Abb. Nr.: 77**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt. Dieter Marschall berichtet über Telefonate.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 156 **Abb. Nr.: 78**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt und telefoniert.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 147 **Abb. Nr.: 79**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 144 **Abb. Nr.: 80**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zwischenzustand

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 146 **Abb. Nr.: 81**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 144 **Abb. Nr.: 82**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Mit einem Spachtel wurde die nasse Farbe heruntergezogen und die Oberfläche strukturiert. Vorläufiger Endzustand (mittlerweile übermalt).

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 157 **Abb. Nr.: 83**

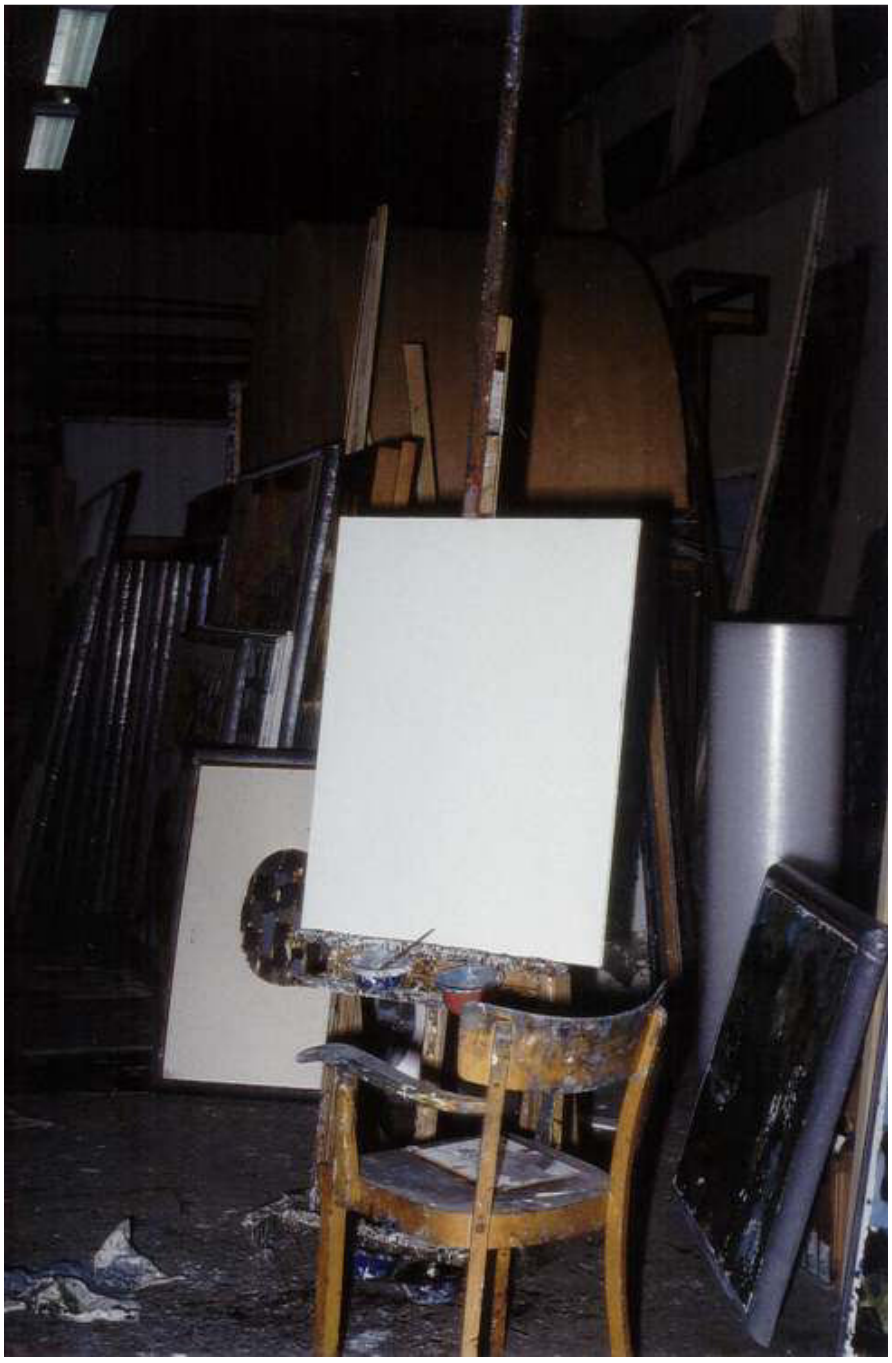
Fotodokumentation

Beschreibung:
Dieter Marschall grundiert eine Leinwand.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 157A **Abb. Nr.: 83A**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Präparierte Leinwand.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 117 **Abb. Nr.: 84**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 118 **Abb. Nr.: 85**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 114 **Abb. Nr.: 86**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Die Feder wir abgeklebt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 122 **Abb. Nr.: 87**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Die Feder wir übermalt, die Abklebung entfernt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 121 **Abb. Nr.: 88**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zwischenzustand

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 120 **Abb. Nr.: 89**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 124 **Abb. Nr.: 90**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 126 **Abb. Nr.: 91**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 125 **Abb. Nr.: 92**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 125A **Abb. Nr.: 93**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 130 **Abb. Nr.: 94**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zwischenzustand

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 128 **Abb. Nr.: 94A**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zwischenzustand

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 131 **Abb. Nr.: 95**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz bearbeitet das Gemälde mit dem Spachtel.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 131A **Abb. Nr.: 96**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Vorläufiger Endzustand (mittlerweile übermalt).

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 133 **Abb. Nr.: 97**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Das großformatige Federbild wir weitergemalt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 165 **Abb. Nr.: 98**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz sucht Farbe.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 159 **Abb. Nr.: 99**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz strukturiert die Federkiele.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 159 **Abb. Nr.: 100**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 169 **Abb. Nr.: 101**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 162 **Abb. Nr.: 102**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 163 **Abb. Nr.: 103**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 158 **Abb. Nr.: 104**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 166 **Abb. Nr.: 105**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 168 **Abb. Nr.: 106**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 171 **Abb. Nr.: 107**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 167 **Abb. Nr.: 108**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt. Die Atelierbeleuchtung wird angestellt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 173 **Abb. Nr.: 109**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt mit Malstock.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 147 **Abb. Nr.: 110**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 175 **Abb. Nr.: 111**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 176 **Abb. Nr.: 112**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Vorläufiger Endzustand (mittlerweile übermalt).

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 177 **Abb. Nr.: 113**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt eine Zwischenstudie auf Karton.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 179 **Abb. Nr.: 114**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz mischt Farbe auf der Tischplatte.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 182 **Abb. Nr.: 115**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 181 **Abb. Nr.: 116**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz mischt Farbe.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 178 **Abb. Nr.: 117**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zwischenzustand

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 178A **Abb. Nr.: 118**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Die Studie wird mit Caparol bestrichen und auf einen rechteckigen Karton getuckert.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 185 **Abb. Nr.: 119**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Der Caparolüberschuss wird mit Ölfarbe übermalt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 184 **Abb. Nr.: 120**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Mit breitem Pinsel wird die Farbe vertrieben.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 186 **Abb. Nr.: 121**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Mit breitem Pinsel wird die Farbe vertrieben.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 185 **Abb. Nr.: 122**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Beispiel einer fertigen Zwischenstudie.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 185A **Abb. Nr.: 123**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Seit den vorher beschriebenen Serien sind 14 Tage vergangen.
Die Formen sind konkreter geworden, die Bilder werden benannt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 410 **Abb. Nr.: 124**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail mit Benennung des Gemäldes.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 411 **Abb. Nr.: 125**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Die Federkomposition hat sich weiter verselbstständigt. Aus der Formation der Federn hat sich ein Mensch gebildet.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 412 **Abb. Nr.: 126**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Es sind zahlreiche Zwischenstudien entstanden.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 413 **Abb. Nr.: 127**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz mischt Farbe auf der Tischplatte.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 24 **Abb. Nr.: 128**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zwischengemälde

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 24A **Abb. Nr.: 129**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zwischengemälde

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 24B **Abb. Nr.: 130**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 26 **Abb. Nr.: 131**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 27 **Abb. Nr.: 132**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zwischenzustand

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 19 **Abb. Nr.: 133**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 30 **Abb. Nr.: 134**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 51 **Abb. Nr.: 135**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 32 **Abb. Nr.: 136**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zwischenzustand

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 34 **Abb. Nr.: 137**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 36 **Abb. Nr.: 138**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 33 **Abb. Nr.: 139**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 135 **Abb. Nr.: 140**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 37 **Abb. Nr.: 141**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 139 **Abb. Nr.: 142**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 40 **Abb. Nr.: 143**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zwischenzustand

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 41 **Abb. Nr.: 144**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 42 **Abb. Nr.: 145**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zwischenzustand

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 43 **Abb. Nr.: 146**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 44 **Abb. Nr.: 147**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 45 **Abb. Nr.: 148**

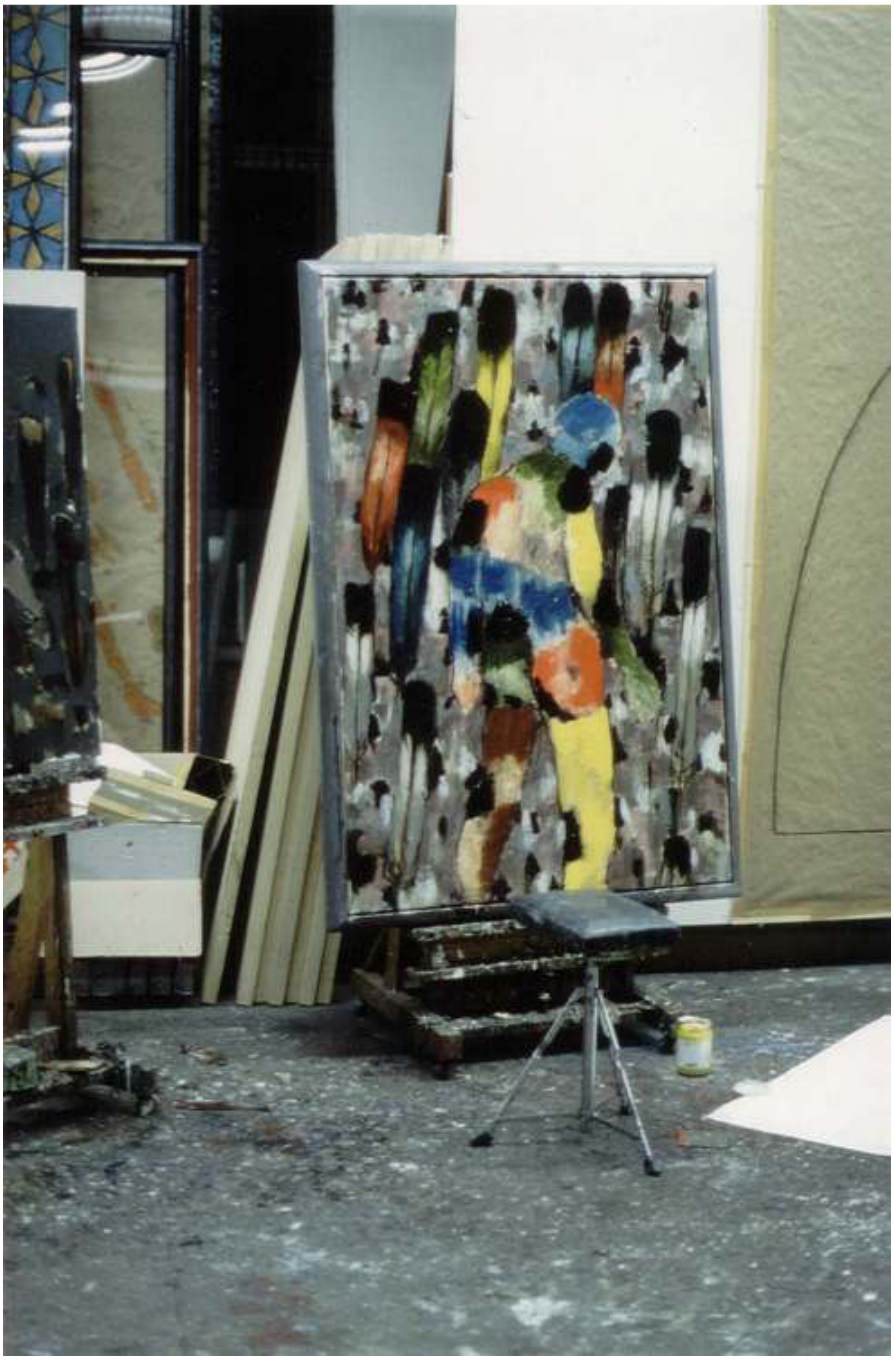
Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 46 **Abb. Nr.: 149**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Zwischenzustand

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 47 **Abb. Nr.: 150**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 48 **Abb. Nr.: 151**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz malt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 49 **Abb. Nr.: 152**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zwischenzustand

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 50 **Abb. Nr.: 153**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Vorläufiger Endzustand (mittlerweile übermalt)

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 51 **Abb. Nr.: 154**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz fertigt eine Studie auf Karton.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 52 **Abb. Nr.: 155**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Fertige Studie

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 53 **Abb. Nr.: 156**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Fertige Studie

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 54 **Abb. Nr.: 157**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Eine zweite Studie wird angefertigt.

Thematik: Gemäldeserie „Ikarus" („Luft, Wasser), 2002

Dia-Nr.: 55 **Abb. Nr.: 158**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz in der Gießerei auf dem Weg zu seinem Bildhaueratelier. Im Vordergrund, eine Göttin der „Paris"- Gruppe.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 59 **Abb. Nr.: 159**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Weitere Bronzen, im Hof gelagert. Im Hintergrund links und rechts, zwei Bronzegüsse „Pierrot Lunaire", 1984. Hinten in der Mitte, der Kopf der „Kleinen Spanierin", 1995. Vorne in der Mitte, Kopf einer Göttin der „Paris"- Gruppe, 2001.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 73 **Abb. Nr.: 160**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Kopf einer Göttin der „Paris"- Serie, 2001

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 74 **Abb. Nr.: 161**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Bronzeformen der „Paris"- Gruppe.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 57

Abb. Nr.: 162

Fotodokumentation

Beschreibung:
Bronzeformen der „Paris"- Gruppe.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 58 **Abb. Nr.: 163**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Eine Bronzeform der „Paris"- Gruppe wird in der Gießerei geschweißt.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 60 **Abb. Nr.: 164**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz im Bildhaueratelier vor der „Paris"- Plastik.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 66 **Abb. Nr.: 165**

Fotodokumentation

Beschreibung:
„Paris" mit Decken- und Wandhalterungen.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 82

Abb. Nr.: 166

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz vor „Paris".

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 65 **Abb. Nr.: 167**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Vorstudien zu „Paris".

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 68 **Abb. Nr.: 168**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz vor einem Bozetto zu „Paris"

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 67

Abb. Nr.: 169

Fotodokumentation

Beschreibung:
Bozetto zu „Paris".

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 63 **Abb. Nr.: 170**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Studien zu einer Göttin der „Paris"- Gruppe.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 69 **Abb. Nr.: 171**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Werkzeug im Bildhaueratelier.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 70 **Abb. Nr.: 172**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Werkzeug im Bildhaueratelier.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 72

Abb. Nr.: 173

Fotodokumentation

Beschreibung:
Schellack als Bindemittel zur farbigen Fassung der Gipsplastiken.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 75 **Abb. Nr.: 174**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz bearbeitet „Paris" mit einer Raspel. Auf dem Nagel in der Handfläche war ein Apfel befestigt.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 71 **Abb. Nr.: 175**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail der Oberfläche des „Paris" (Hinterteil) mit Werkspuren und sichtbarem Styroporkern.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 69 **Abb. Nr.: 176**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail der Oberfläche des „Paris" (Gewand) mit Schellackfassung.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 62 **Abb. Nr.: 177**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Beinschiene des „Paris" wird angefertigt.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 78

Abb. Nr.: 178

Fotodokumentation

Beschreibung:
Styroporkern wird angepasst.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 76

Abb. Nr.: 179

Fotodokumentation

Beschreibung:
Styroporkern wird angepasst.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 77

Abb. Nr.: 180

Fotodokumentation

Beschreibung:
Styropor wir angegipst.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 80 **Abb. Nr.: 181**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zwischenzustand, Styropor mit Nägeln fixiert.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 84

Abb. Nr.: 182

Fotodokumentation

Beschreibung:
Styropor wird angepasst.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 85 **Abb. Nr.: 183**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Styropor wird angegipst.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 88

Abb. Nr.: 184

Fotodokumentation

Beschreibung:
Styropor wird angegipst.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 89

Abb. Nr.: 185

Fotodokumentation

Beschreibung:
Styropor wird angegipst.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 91

Abb. Nr.: 186

Fotodokumentation

Beschreibung:
Lüpertz betrachtet sein Werk.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 90

Abb. Nr.: 187

Fotodokumentation

Beschreibung:
Die Gipsform wird mit dem Hammer bearbeitet.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 95 **Abb. Nr.: 188**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Die Gipsform wird mit dem Hammer bearbeitet.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 94

Abb. Nr.: 189

Fotodokumentation

Beschreibung:
Die Oberfläche wird mit der Raspel bearbeitet.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 96

Abb. Nr.: 190

Fotodokumentation

Beschreibung:
Die Oberfläche wird mit der Raspel bearbeitet.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 97 **Abb. Nr.: 191**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Die Oberfläche wird mit der Flex bearbeitet.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 98 **Abb. Nr.: 192**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Die Oberfläche wird mit der Flex bearbeitet.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 99

Abb. Nr.: 193

Fotodokumentation

Beschreibung:
Die Form wird mit Hammer und Stecheisen bearbeitet.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 100 **Abb. Nr.: 194**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Weitere Styroporteile werden aufgesetzt.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 102

Abb. Nr.: 195

Fotodokumentation

Beschreibung:
Styroporteile werden angegipst.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 104

Abb. Nr.: 196

Fotodokumentation

Beschreibung:
Holzwolle zur Modellierung

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 92

Abb. Nr.: 197

Fotodokumentation

Beschreibung:
Aus Holzwolle und Gips wird eine Flamme geformt.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 108

Abb. Nr.: 198

Fotodokumentation

Beschreibung:
Die Flamme wird mit Knetgummi überformt.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 109

Abb. Nr.: 199

Fotodokumentation

Beschreibung:
Die Flamme wird weiter geformt

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 111 **Abb. Nr.: 200**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Zwischenzustand

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 122

Abb. Nr.: 201

Fotodokumentation

Beschreibung:
Die Knetgummiflamme wird mit Gips überformt.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 113

Abb. Nr.: 202

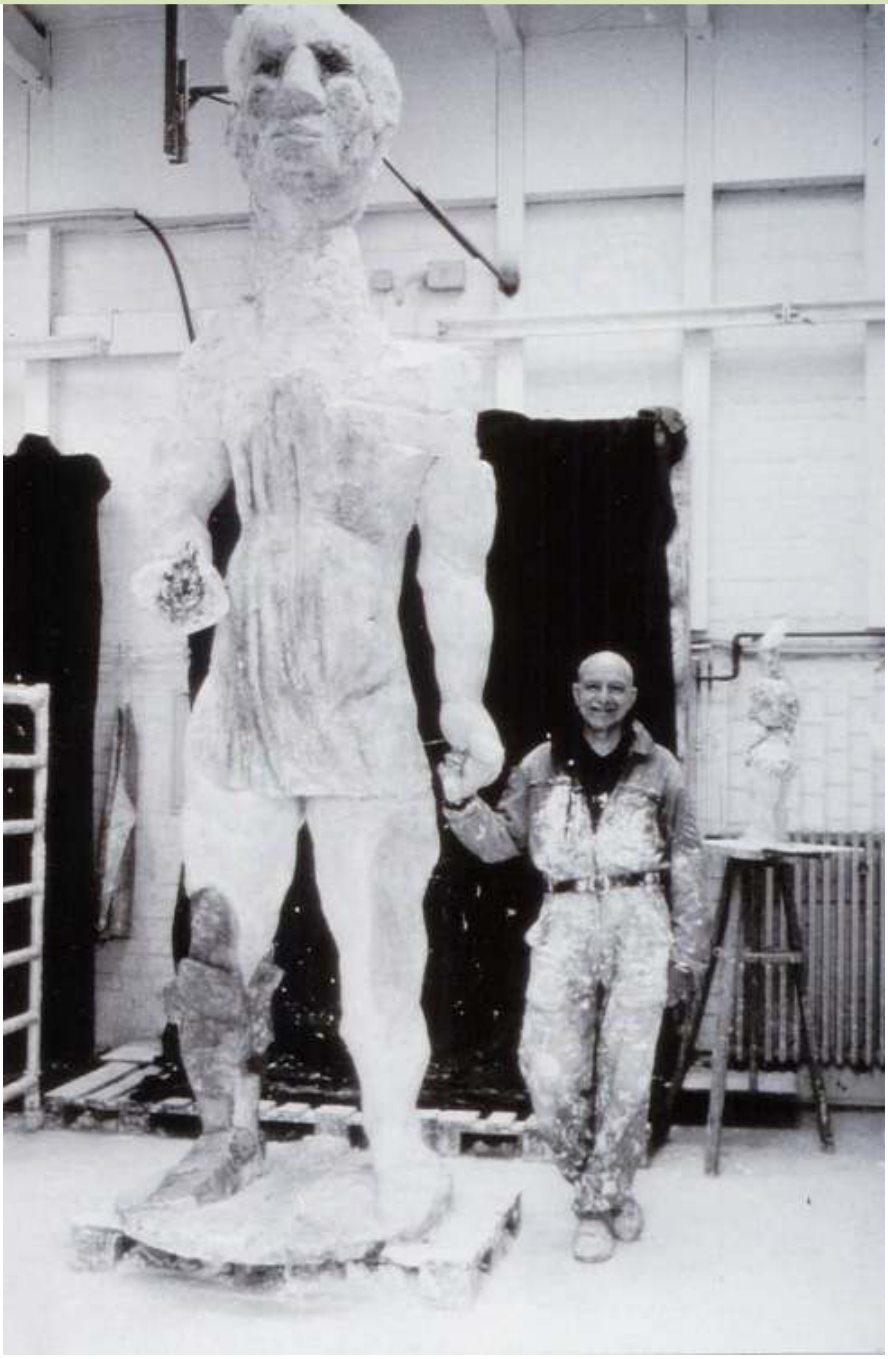
Fotodokumentation

Beschreibung:
Die Flamme wird mit Schellack und Pigment farbig gefasst.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 114 **Abb. Nr.: 203**

Fotodokumentation



Beschreibung:

Endzustand. Die Figur ist farbig gefasst. Zu Erstellung der Gussformen wird die Figur in Teile zersägt und abgeformt. Das Original wird danach zerstört.
(Foto: Atelier Lüpertz)

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 114A **Abb. Nr.: 204**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Druckplatte aus Schichtholz

Thematik: Druckgrafik

Dia-Nr.: 352

Abb. Nr.: 205

Fotodokumentation

Beschreibung:
Rückseitige Vorzeichnung auf dem Druckstock „Frau mit Amphore", 90er Jahre.

Thematik: Druckgrafik

Dia-Nr.: 356

Abb. Nr.: 206

Fotodokumentation

Beschreibung:
Druckstock „Frau mit Amphore", erste Druckplatte

Thematik: Druckgrafik

Dia-Nr.: 353

Abb. Nr.: 207

Fotodokumentation

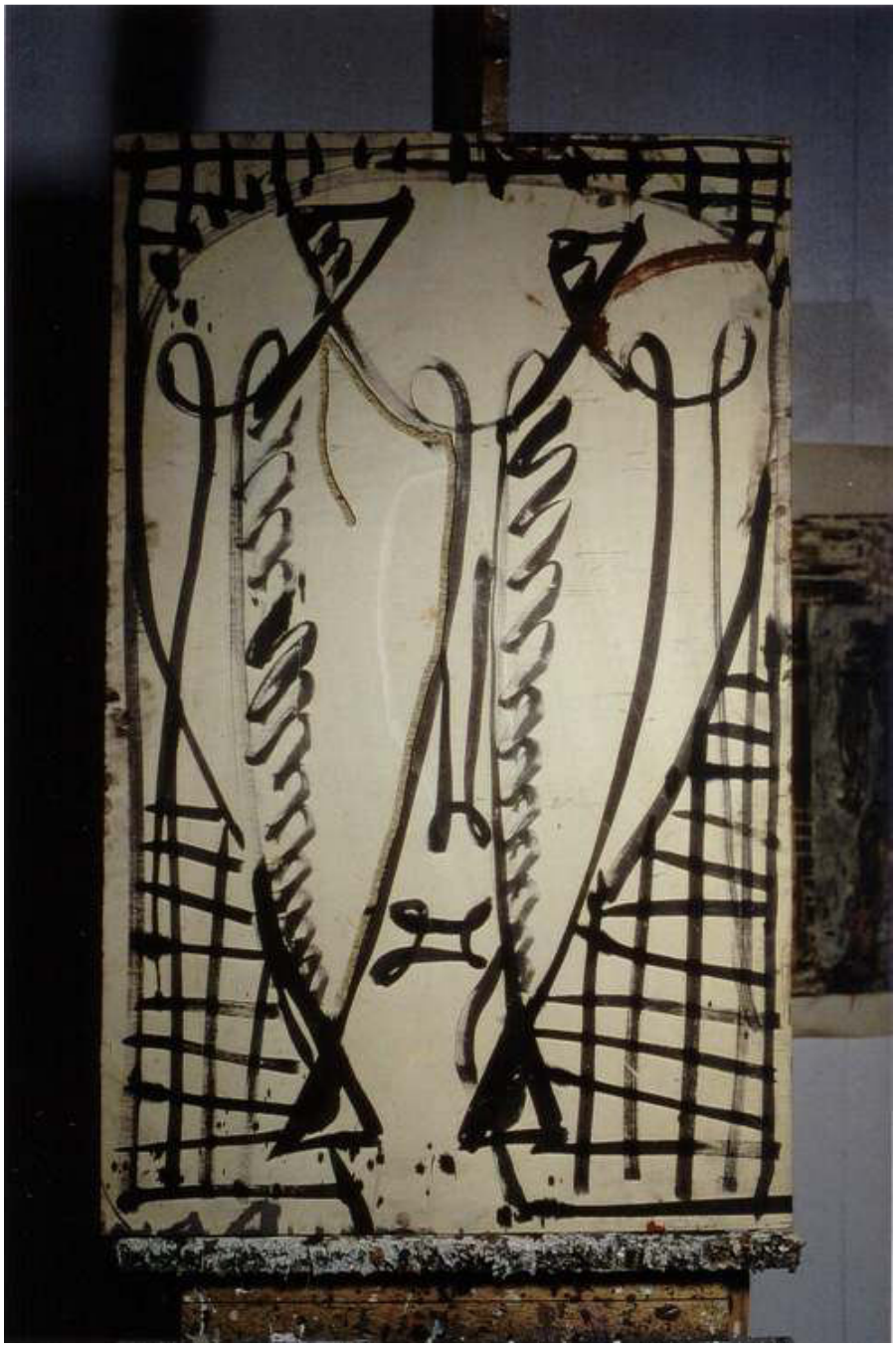
Beschreibung:
Druckstock „Frau mit Amphore", zweite Druckplatte.

Thematik: Druckgrafik

Dia-Nr.: 354

Abb. Nr.: 208

Fotodokumentation



Beschreibung:
Rückseitige Vorzeichnung und Fräsung auf dem Druckstock „Tanzende Vasen", 90er Jahre.

Thematik: Druckgrafik

Dia-Nr.: 361

Abb. Nr.: 209

Fotodokumentation

Beschreibung:
Druckstock „Tanzende Vasen", erste Druckplatte.

Thematik: Skulpturengruppe „Paris", 2001

Dia-Nr.: 263 **Abb. Nr.: 210**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Druckstock „Tanzende Vasen".

Thematik: Druckgrafik

Dia-Nr.: 264

Abb. Nr.: 211

Fotodokumentation

Beschreibung:
Andrucke „Paris I-V"

Thematik: Druckgrafik

Dia-Nr.: 354

Abb. Nr.: 212

Fotodokumentation

Beschreibung:
Andruck „Paris I".

Thematik: Druckgrafik

Dia-Nr.: 357

Abb. Nr.: 213

Fotodokumentation

Beschreibung:
Andruck „Paris II"

Thematik: Druckgrafik

Dia-Nr.: 358

Abb. Nr.: 214

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Pierrot Lunaire: Interieur II", 1984

Thematik: Gemälde, Karton als Bildträger

Dia-Nr.: 3 **Abb. Nr.: 215**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „Pierrot Lunaire: Interieur II". Decollagierter Bildträger.

Thematik: Gemälde, Karton als Bildträger

Dia-Nr.: 4 **Abb. Nr.: 216**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Männer ohne Frauen, Parsifal", 1996. Ungrundierter Bildträger mit Ölauswanderungen.

Thematik: Gemälde, Ölauswanderungen

Dia-Nr.: 4A **Abb. Nr.: 217**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „Männer ohne Frauen, Parsifal". Ungrundierter Bildträger mit Ölauswanderungen.

Thematik: Gemälde, Ölauswanderungen

Dia-Nr.: 4B **Abb. Nr.: 218**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Männer ohne Frauen. Parsifal", 1996. Ölfarbe auf Moltontuch. Plastische Verformung des Bildträgers.

Thematik: Gemälde, Molton als Bildträger

Dia-Nr.: 415 **Abb. Nr.: 219**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „Männer ohne Frauen. Parsifal", 1996. Ölfarbe auf Moltontuch. Plastische Verformung des Bildträgers.

Thematik: Gemälde, Molton als Bildträger

Dia-Nr.: 416 **Abb. Nr.: 220**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Kirchenfensterentwurf", 1999-2000.

Thematik: Gemälde

Dia-Nr.: 218

Abb. Nr.: 221

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Kirchenfensterentwurf", 1999- 2000. Plastikfolie als Oberflächenapplikation.

Thematik: Gemälde, Oberflächenapplikationen

Dia-Nr.: 316 **Abb. Nr.: 222**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „Kirchenfensterentwurf". Plastikfolie als Oberflächenapplikation.

Thematik: Gemälde, Oberflächenapplikationen

Dia-Nr.: 221 **Abb. Nr.: 223**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Stilleben mit Schädel und Hase", 2000. Die geometrischen Formen der „Kirchenfensterentwürfe" werden in anderem Kontext verwendet und werden weiterentwickelt.

Thematik: Gemälde

Dia-Nr.: 203 **Abb. Nr.: 224**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Stilleben mit Schädel und Flasche", 2000. Die rhythmische, geometrische Form der „Kirchenfensterentwürfe" sind weiterentwickelt worden und taucht hier als Blumenornamentik auf.

Thematik: Gemälde

Dia-Nr.: 204 **Abb. Nr.: 225**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Blumen", 2000. Weiterentwicklung der Ornamentik.

Thematik: Gemälde

Dia-Nr.: 211

Abb. Nr.: 226

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Blumen". Rahmung mit L- Profilrahmen und Schattenfuge in Bleimantelrahmen.

Thematik: Gemälde, Rahmung

Dia-Nr.: 212

Abb. Nr.: 227

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Stilleben mit Schädel und Kerzen", 2002. Zwickel aus aufgetuckerter Kartonage.

Thematik: Gemälde

Dia-Nr.: 417

Abb. Nr.: 228

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „Stilleben mit Schädel und Kerzen". Frühschwundrisse.

Thematik: Gemälde, Veränderung des Materials

Dia-Nr.: 418 **Abb. Nr.: 229**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Stilleben mit Kuhschädel", 2001

Thematik: Gemälde

Dia-Nr.: 276

Abb. Nr.: 230

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Stilleben mit Kuhschädel", Rückseite.

Thematik: Gemälde

Dia-Nr.: 277

Abb. Nr.: 231

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „Stilleben mit Kuhschädel". Papiercollage „Kuhschädel" auf der Oberfläche angetuckert.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Tuckerklammern

Dia-Nr.: 310 **Abb. Nr.: 232**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Sternenhimmel", 2000.

Thematik: Gemälde

Dia-Nr.: 195

Abb. Nr.: 233

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „Sternenhimmel", Streiflicht.

Thematik: Gemälde

Dia-Nr.: 196

Abb. Nr.: 234

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen

Dia-Nr.: 261 **Abb. Nr.: 235**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Ölauswanderungen in das Papier, Runzelbildung der Ölfarbe.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 262 **Abb. Nr.: 236**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Ölauswanderungen in das Papier, Runzelbildung der Ölfarbe.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 259 **Abb. Nr.: 237**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Malschichtbruch entlang der Papierkante.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 257 **Abb. Nr.: 238**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Malschichtbruch entlang der Papierkante.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 197 **Abb. Nr.: 239**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Malschichtbruch entlang der Papierkante. Trägerpapier löst sich vom Untergrund.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 267 **Abb. Nr.: 240**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Trägerpapier löst sich vom Untergrund.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 266 **Abb. Nr.: 241**

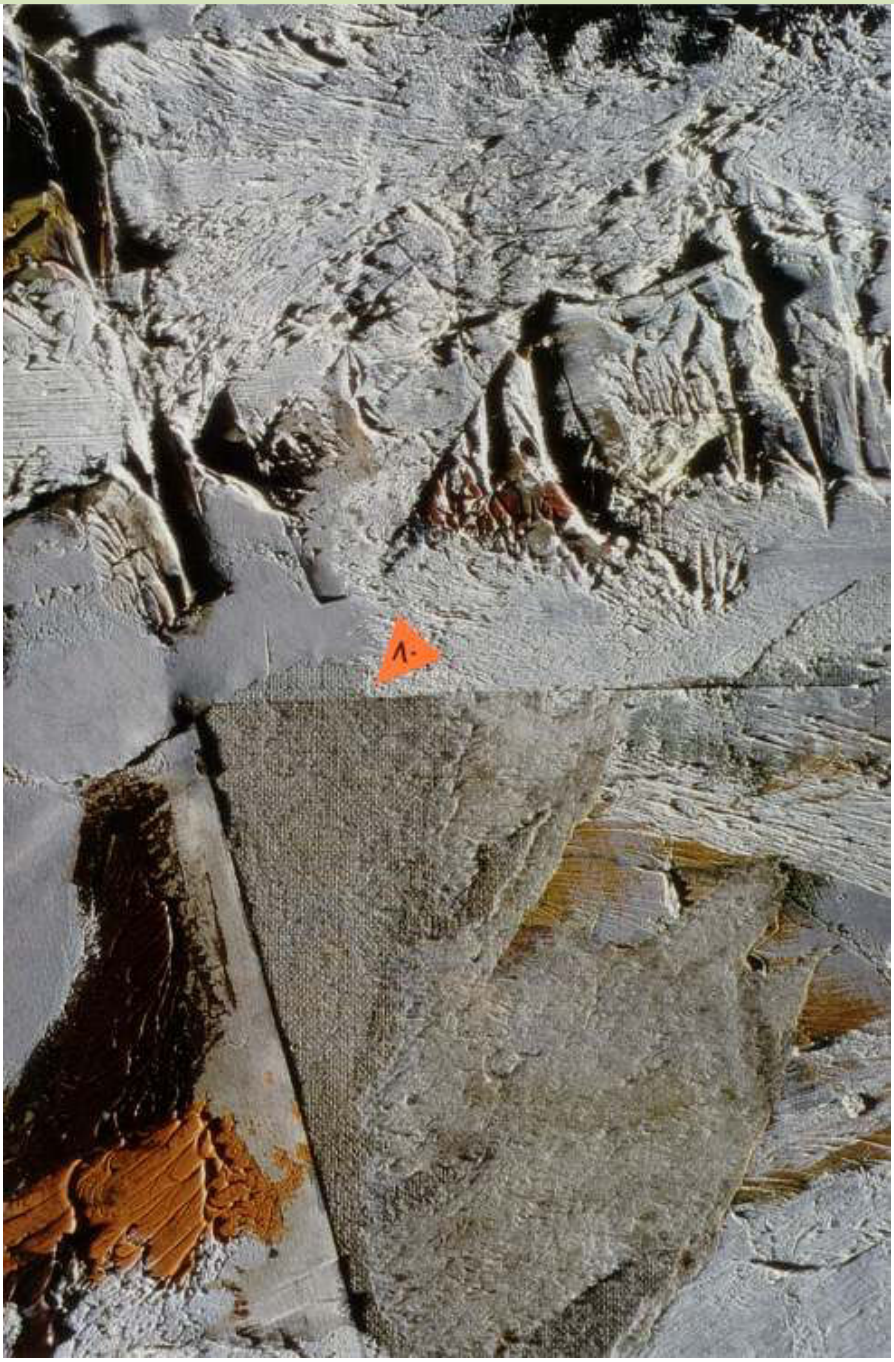
Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Trägerpapier löst sich vom Untergrund.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 269 **Abb. Nr.: 242**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Detail Gemälde „Sternenhimmel". Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Trägerpapier löst sich vom Untergrund. Tränkung des Trägergewebes mit Dispersionsbinder (1).

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 260 **Abb. Nr.: 243**

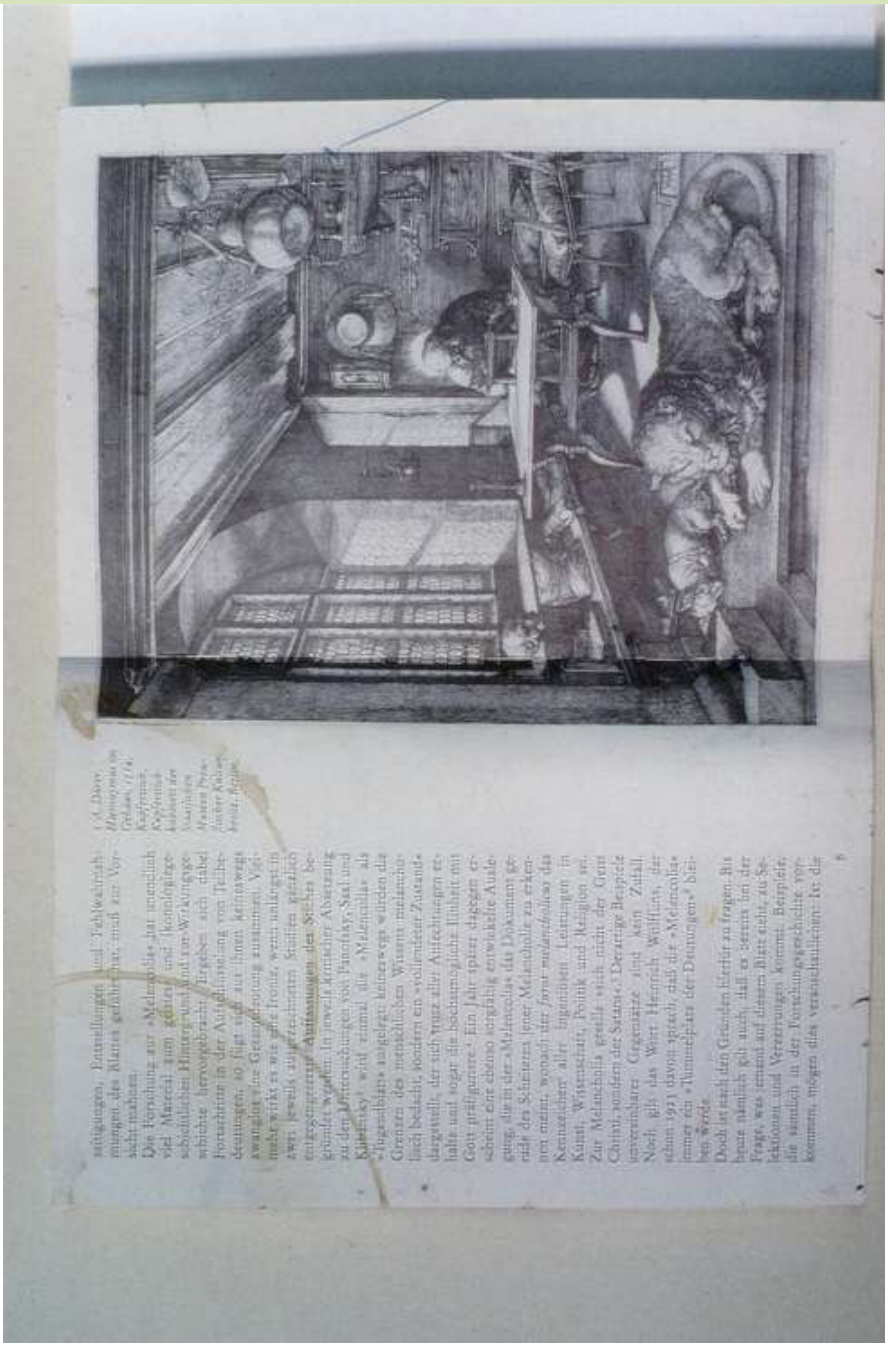
Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „Sternenhimmel", Unterkante. Collagierte und décollagierte Elemente im Bild. Trägerpapier löst sich vom Untergrund.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 265 **Abb. Nr.: 244**

Fotodokumentation

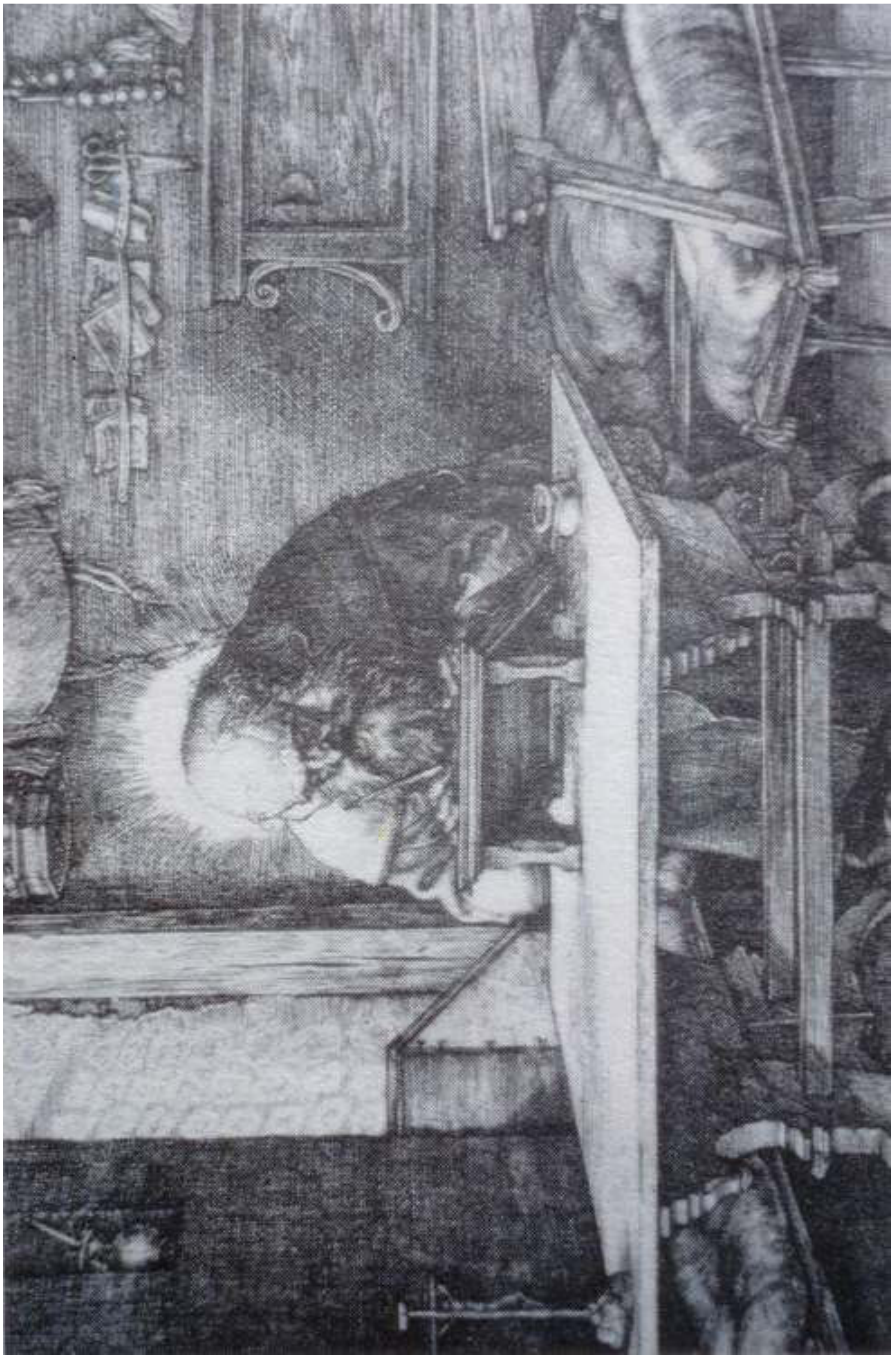


Beschreibung:
Vorlagen zur Werkphase „In Dürers Garten", 2000. „Hieronymus im Gehäus". Aus dem Buch „Albrecht Dürer, Melencholia I, im Labyrinth der Deutung" von Hartmut Böhme, Frankfurt a. M., 1998. Arbeitsexemplar des Künstlers.

Thematik: Gemälde

Dia-Nr.: 280 **Abb. Nr.: 245**

Fotodokumentation

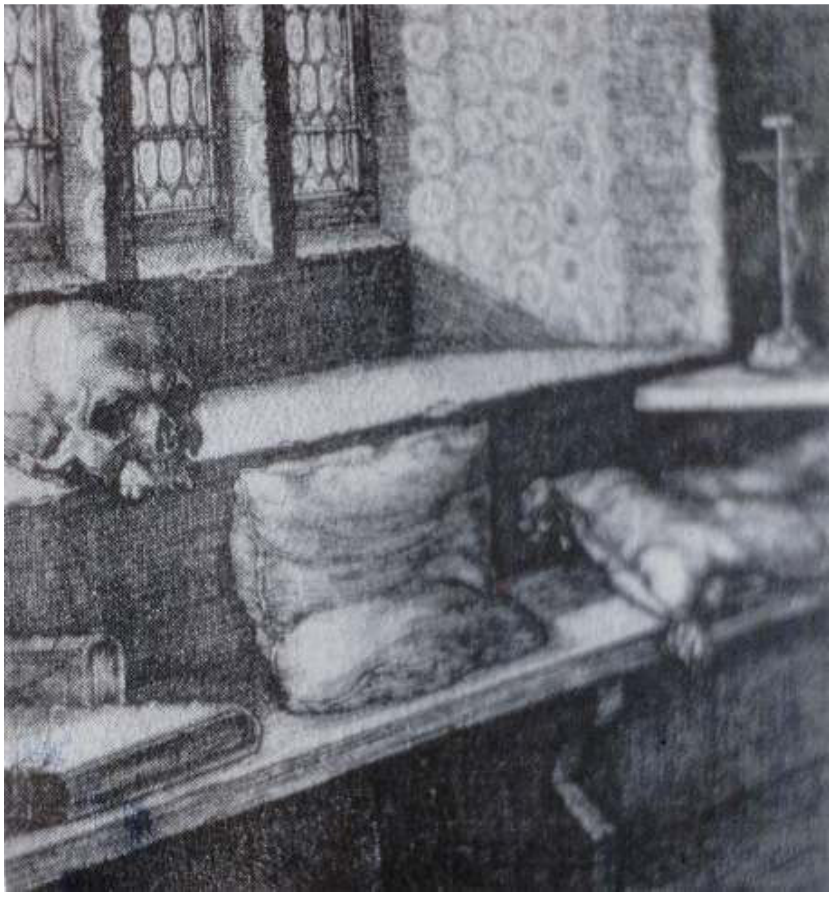


Beschreibung:
Detail „Hieronymus im Gehäus". Vorlage für Holzschnitte und Zeichnungen als Bildapplikationen.

Thematik: Gemälde, Vorlagen

Dia-Nr.: 285 **Abb. Nr.: 246**

Fotodokumentation

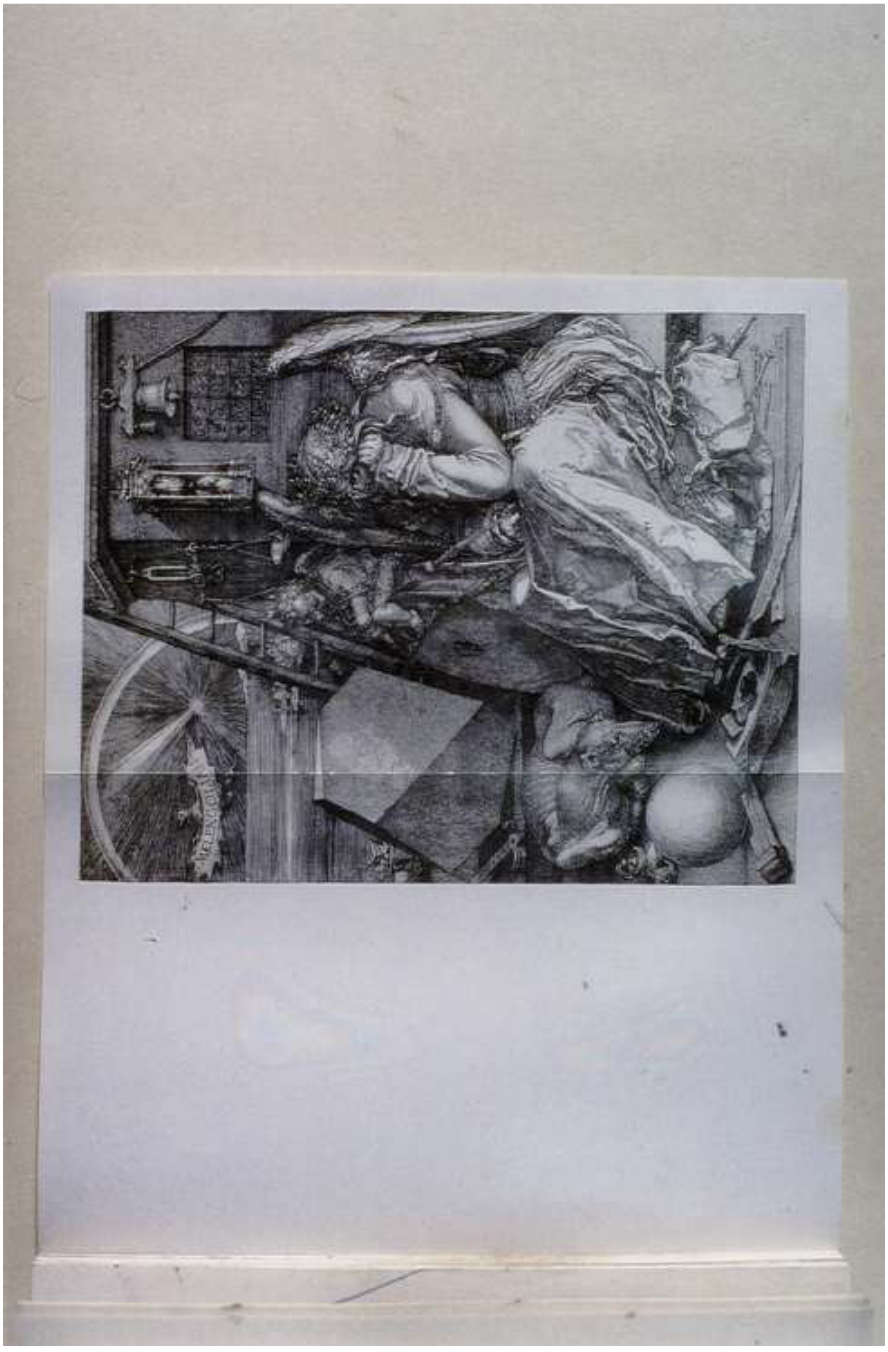


Beschreibung:
Detail „Hieronymus im Gehäus". Vorlage für Holzschnitte und Zeichnungen als Bildapplikationen.

Thematik: Gemälde, Vorlagen

Dia-Nr.: 284 **Abb. Nr.: 247**

Fotodokumentation



Beschreibung:
„Melencholia I". Vorlage für Holzschnitte und Zeichnungen als Bildapplikationen.

Thematik: Gemälde, Vorlagen

Dia-Nr.: 282 **Abb. Nr.: 248**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail „Melencholia I". Vorlage für Holzschnitte und Zeichnungen als Bildapplikationen.

Thematik: Gemälde, Vorlagen

Dia-Nr.: 283 **Abb. Nr.: 249**

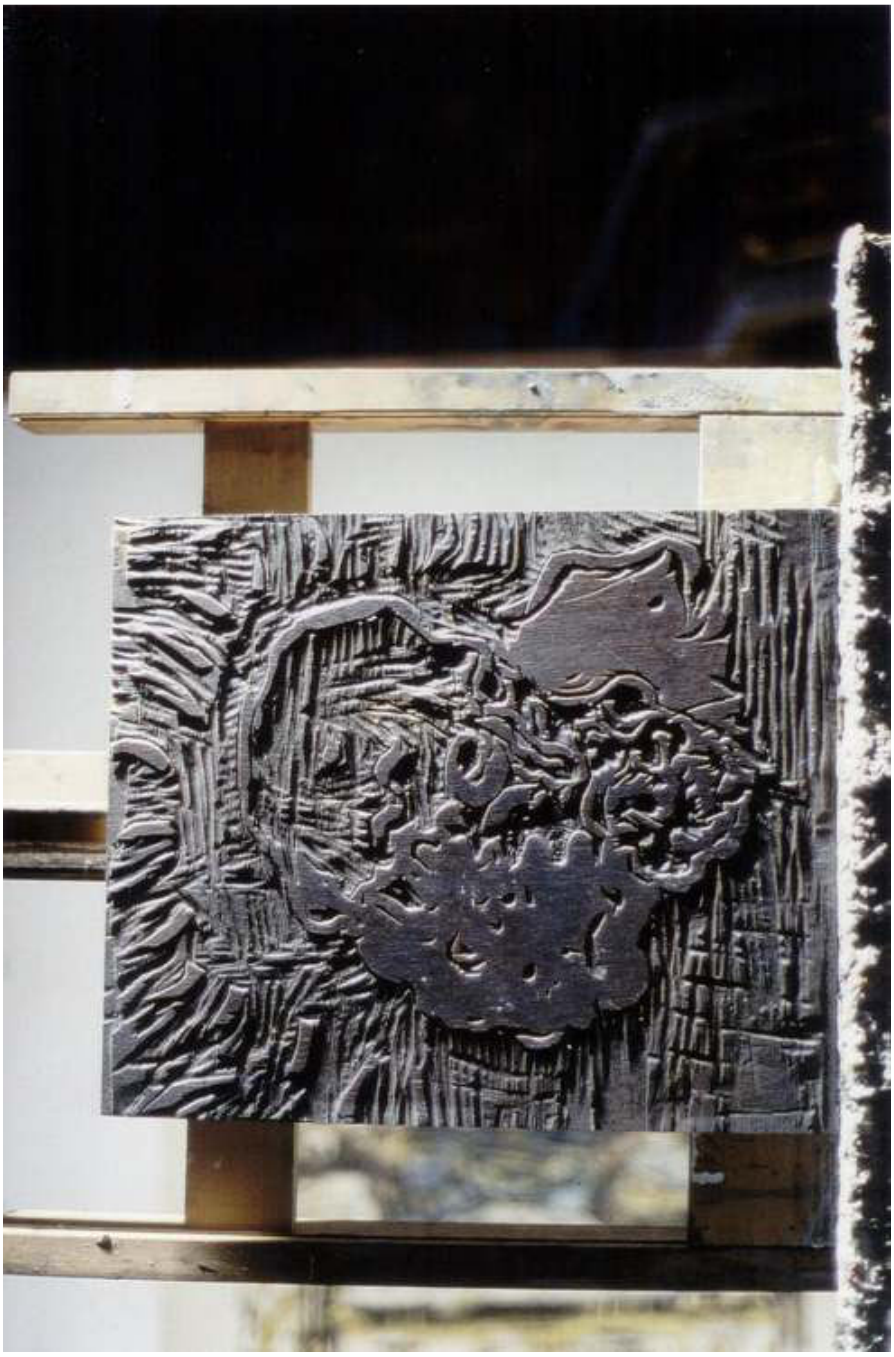
Fotodokumentation

Beschreibung:
„Ritter, Tod und Teufel". Vorlage für Holzschnitte und Zeichnungen als Bildapplikationen.

Thematik: Gemälde, Vorlagen

Dia-Nr.: 281 **Abb. Nr.: 250**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Druckstock „Hieronymus".

Thematik: Gemälde, Druckstöcke Grafik

Dia-Nr.: 348 **Abb. Nr.: 251**

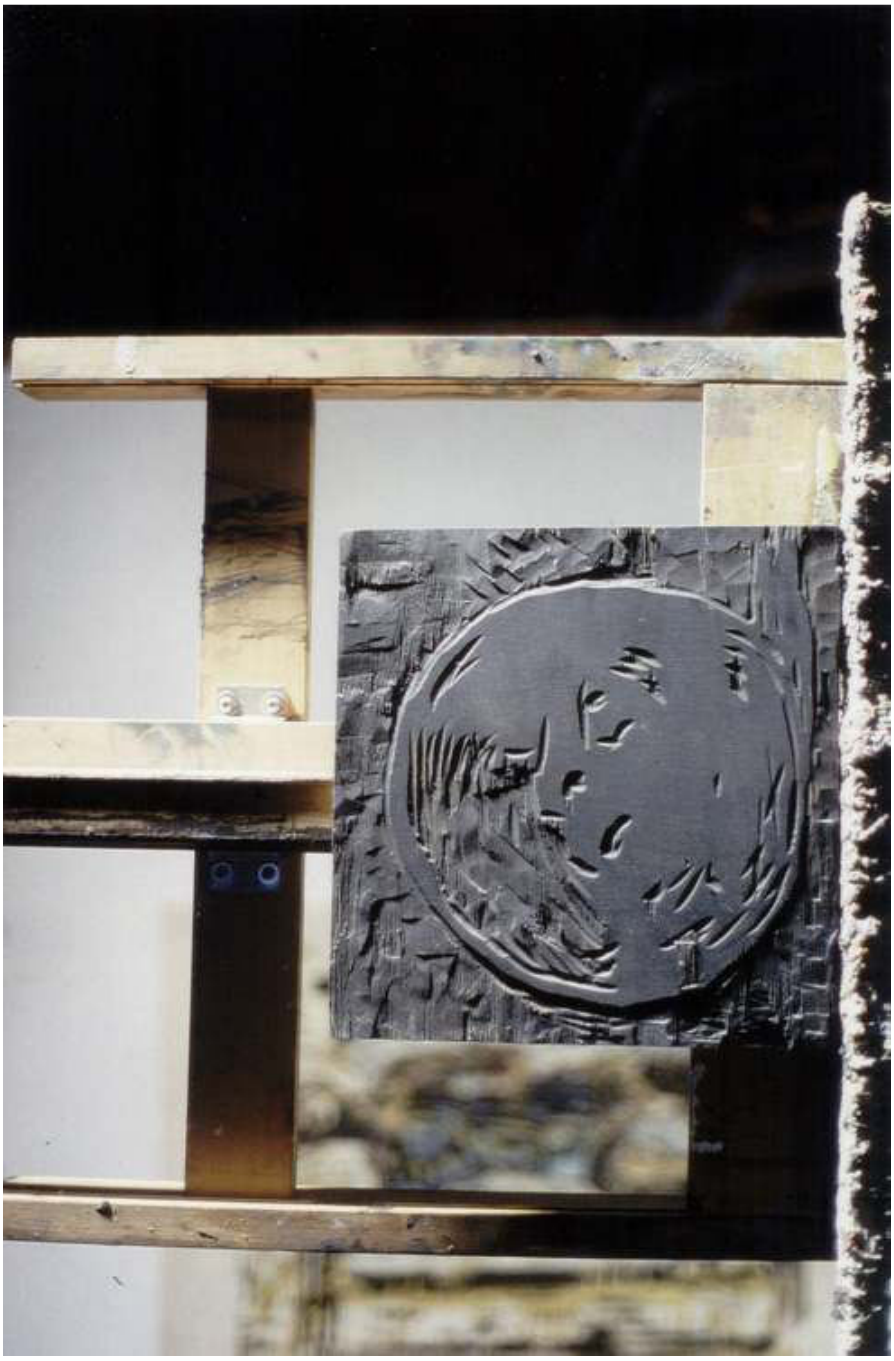
Fotodokumentation

Beschreibung:
Druckstock „Schädel".

Thematik: Gemälde, Druckstöcke Grafik

Dia-Nr.: 350 **Abb. Nr.: 252**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Druckstock „Kugel"

Thematik: Gemälde, Druckstöcke Grafik

Dia-Nr.: 349

Abb. Nr.: 253

Fotodokumentation

Beschreibung:
Gemälde „In Dürers Garten. Inferno", 2000.

Thematik: Gemälde

Dia-Nr.: 326

Abb. Nr.: 254

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Collagiertes Papier mit Holzschnitt „Hieronymus" mit Ölfarbe.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 273 **Abb. Nr.: 254A**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Collagiertes Papier mit Holzschnitt „Hieronymus" mit Ölfarbe.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 274 **Abb. Nr.: 255**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Collagiertes Papier mit Holzschnitt „Hieronymus" mit Ölfarbe. Angetuckertes Papier.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern
Dia-Nr.: 304 **Abb. Nr.: 256**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno", Rückseite. Aus dem Träger herausragende Tuckerklammern.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern
Dia-Nr.: 332 **Abb. Nr.: 257**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno", Rückseite. Aus dem Träger herausragende Tuckerklammern.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern
Dia-Nr.: 331 **Abb. Nr.: 258**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Runzelbildung.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 303 **Abb. Nr.: 259**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno".

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern
Dia-Nr.: 275 **Abb. Nr.: 260**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Runzelbildung, Deformation des Papiers.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern
Dia-Nr.: 272 **Abb. Nr.: 261**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Runzelbildung.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern
Dia-Nr.: 270 **Abb. Nr.: 262**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Trägerpapier löst sich vom Untergrund.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern
Dia-Nr.: 306 **Abb. Nr.: 263**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Trägerpapier löst sich vom Untergrund.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 236 **Abb. Nr.: 264**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Gemälde „In Dürers Garten. Inferno". Trägerpapier löst sich vom Untergrund. Durch die Tuckerklammer ist es zu einer Deformation des Papiers gekommen.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern
Dia-Nr.: 307 **Abb. Nr.: 265**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten", 2000.

Thematik: Gemälde

Dia-Nr.: 301

Abb. Nr.: 266

Fotodokumentation

Beschreibung:
Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten", 2000, Streiflicht.

Thematik: Gemälde, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 302 **Abb. Nr.: 267**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Papiercollage „Hieronymus", gemalt auf Transparentpapier. Vorläufer der applizierten Holzschnitte in „Dürers Garten".

Thematik: Gemälde, Papiercollagen

Dia-Nr.: 827 **Abb. Nr.: 268**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Papiercollage „Schädel", gemalt auf Transparentpapier. Vorläufer der applizierten Holzschnitte in „Dürers Garten".

Thematik: Gemälde, Papiercollagen

Dia-Nr.: 286 **Abb. Nr.: 269**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Papiercollage „Kugel", gemalt auf Transparentpapier. Vorläufer der applizierten Holzschnitte in „Dürers Garten".

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Tuckerklammern

Dia-Nr.: 288 **Abb. Nr.: 270**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Papiercollage mit anhaftender Untergrundfarbe. Faltenbildung.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern

Dia-Nr.: 290 **Abb. Nr.: 271**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Papiercollage mit anhaftender Untergrundfarbe. Faltenbildung.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern

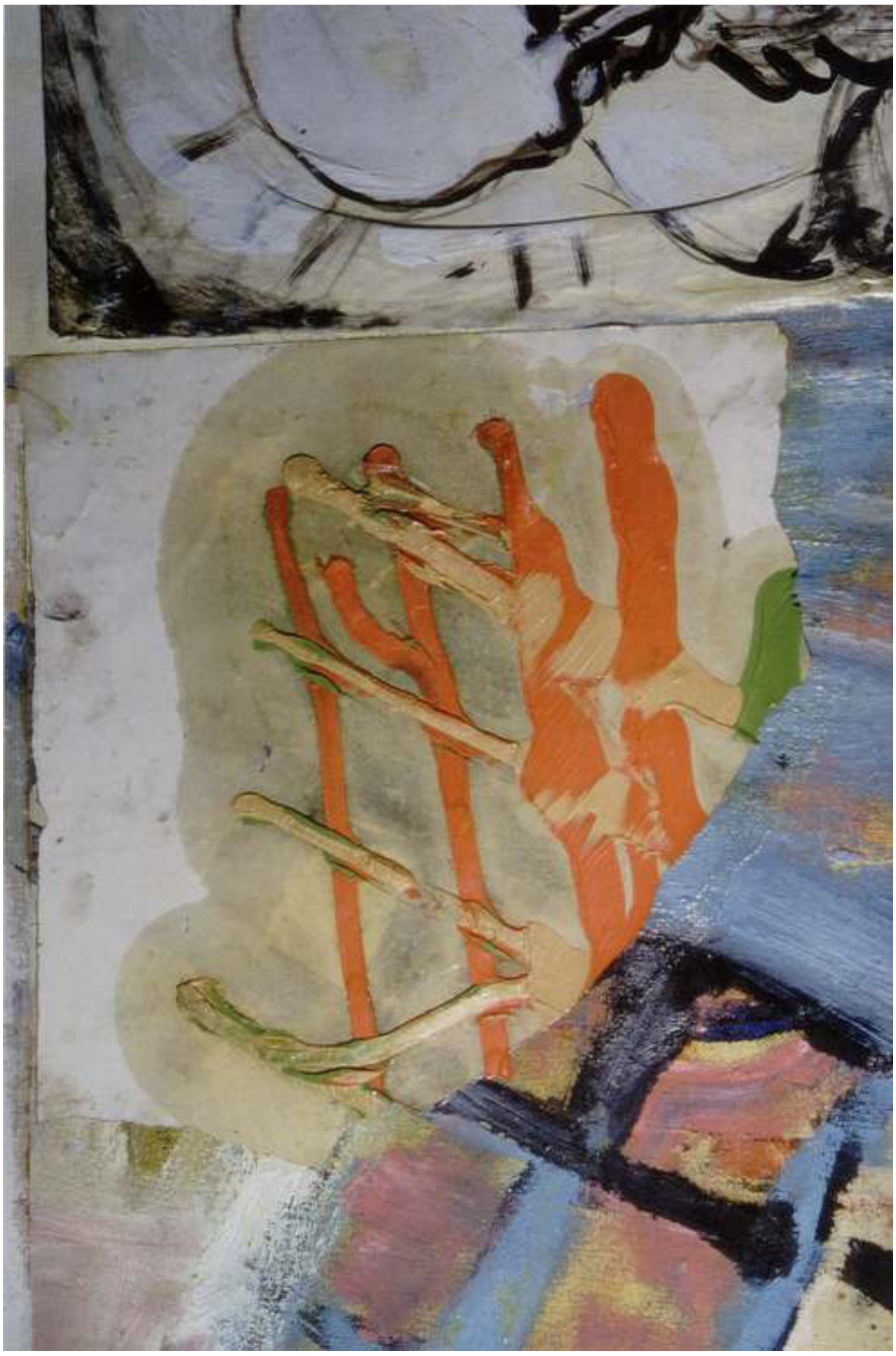
Dia-Nr.: 291 **Abb. Nr.: 272**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Papiercollage mit anhaftender Untergrundfarbe und Fingerabdruck.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen, Tuckerklammern
Dia-Nr.: 292 **Abb. Nr.: 273**

Fotodokumentation

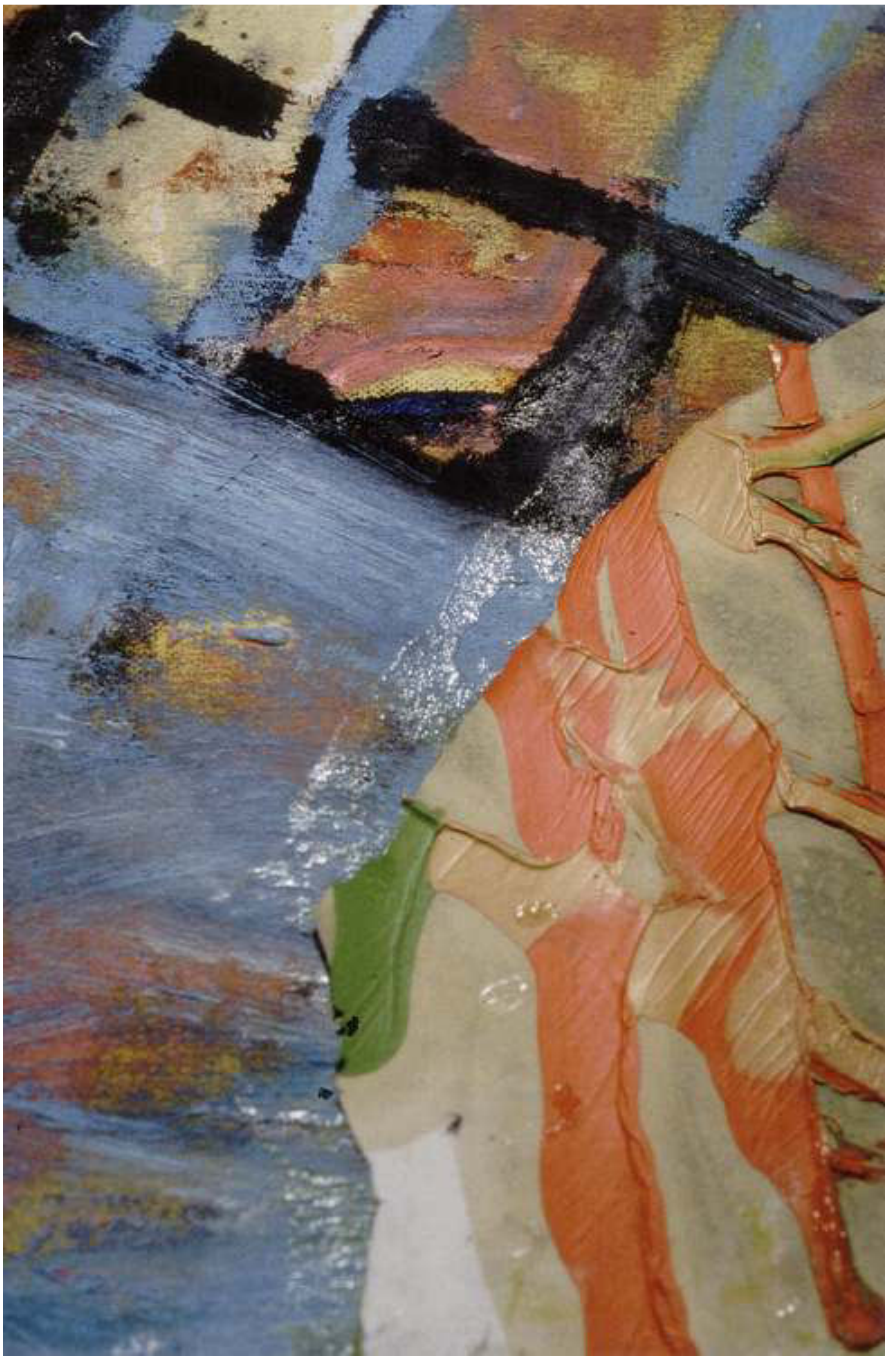


Beschreibung:
Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Aufgeklebte Papiercollage mit Ölauswanderungen. Papierträger löst sich vom Untergrund.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 295 **Abb. Nr.: 274**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Aufgeklebte Papiercollage mit Ölauswanderungen. Klebereste auf der Malschicht.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 296 **Abb. Nr.: 275**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Aufgeklebte Papiercollage mit Ölauswanderungen. Gebrochene Pastositäten, spröde Malschicht.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 298 **Abb. Nr.: 276**

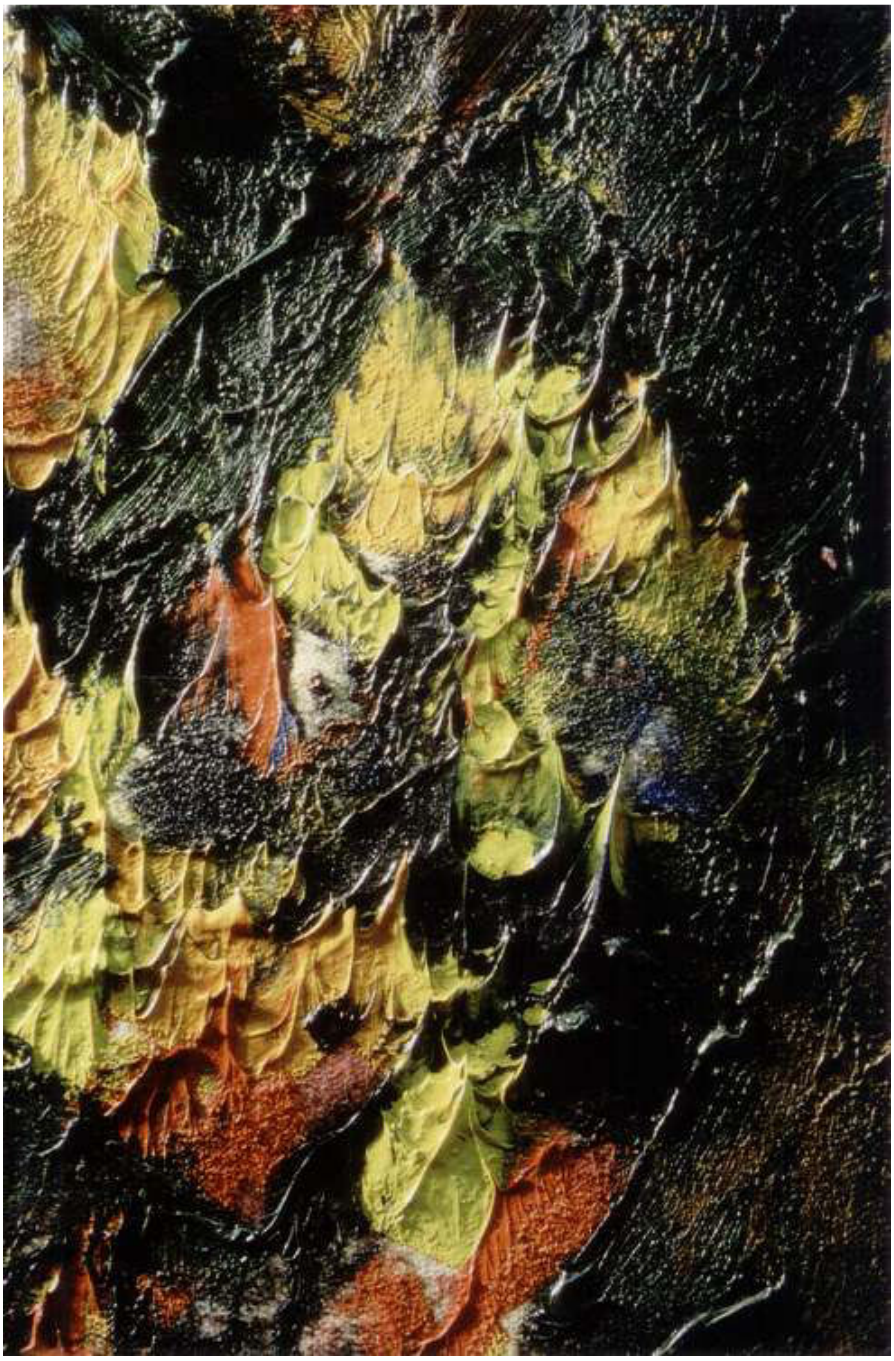
Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Aufgeklebte Papiercollage mit Ölauswanderungen. Verfärbung des Klebemittels.

Thematik: Gemälde, Papiercollagen, Materialveränderungen

Dia-Nr.: 297 **Abb. Nr.: 277**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Farbabklatsch, direkt auf den Bildträger.

Thematik: Gemälde

Dia-Nr.: 294

Abb. Nr.: 278

Fotodokumentation

Beschreibung:
Detail Prototyp zur Werkphase „In Dürers Garten". Schattenfuge.

Thematik: Gemälde, Rahmung

Dia-Nr.: 300

Abb. Nr.: 279

Fotodokumentation

Beschreibung:
Leinen, natur. Panamabindung. Bevorzugtes Trägermaterial.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M3 **Abb. Nr.: 280**

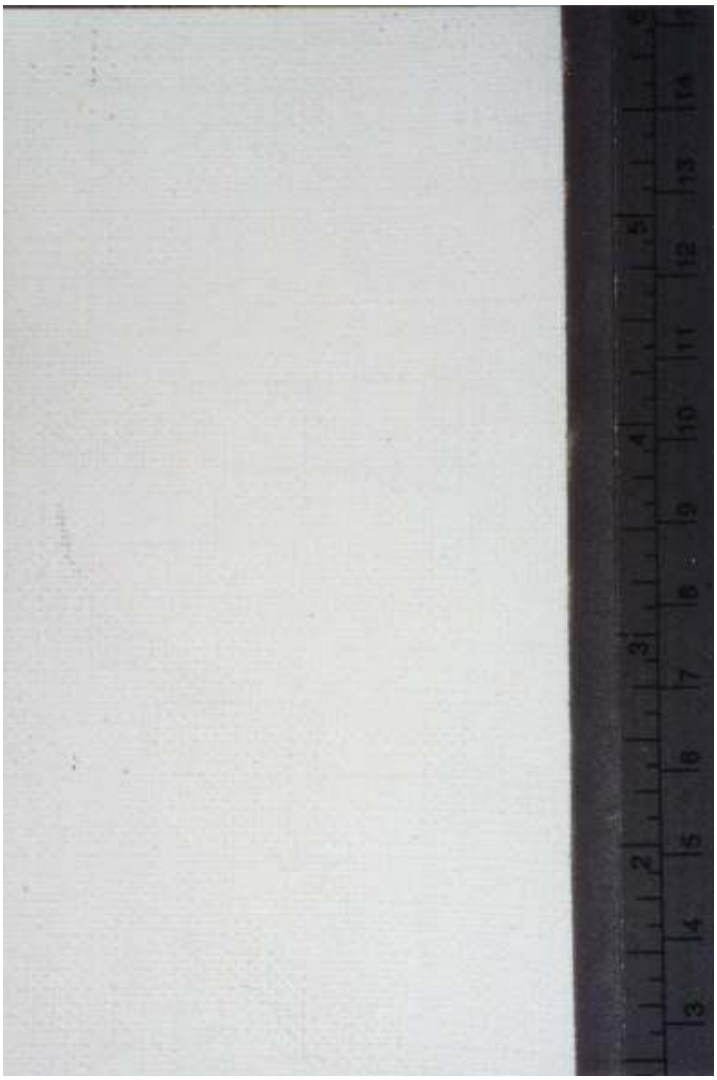
Fotodokumentation

Beschreibung:
Leinen, natur, industriell vorgrundiert. Panamabindung.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M2 **Abb. Nr.: 281**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Leinen, natur, industriell vorgrundiert. Panamabindung. Vorderseite von Abb. 281.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M2 **Abb. Nr.: 282**

Fotodokumentation

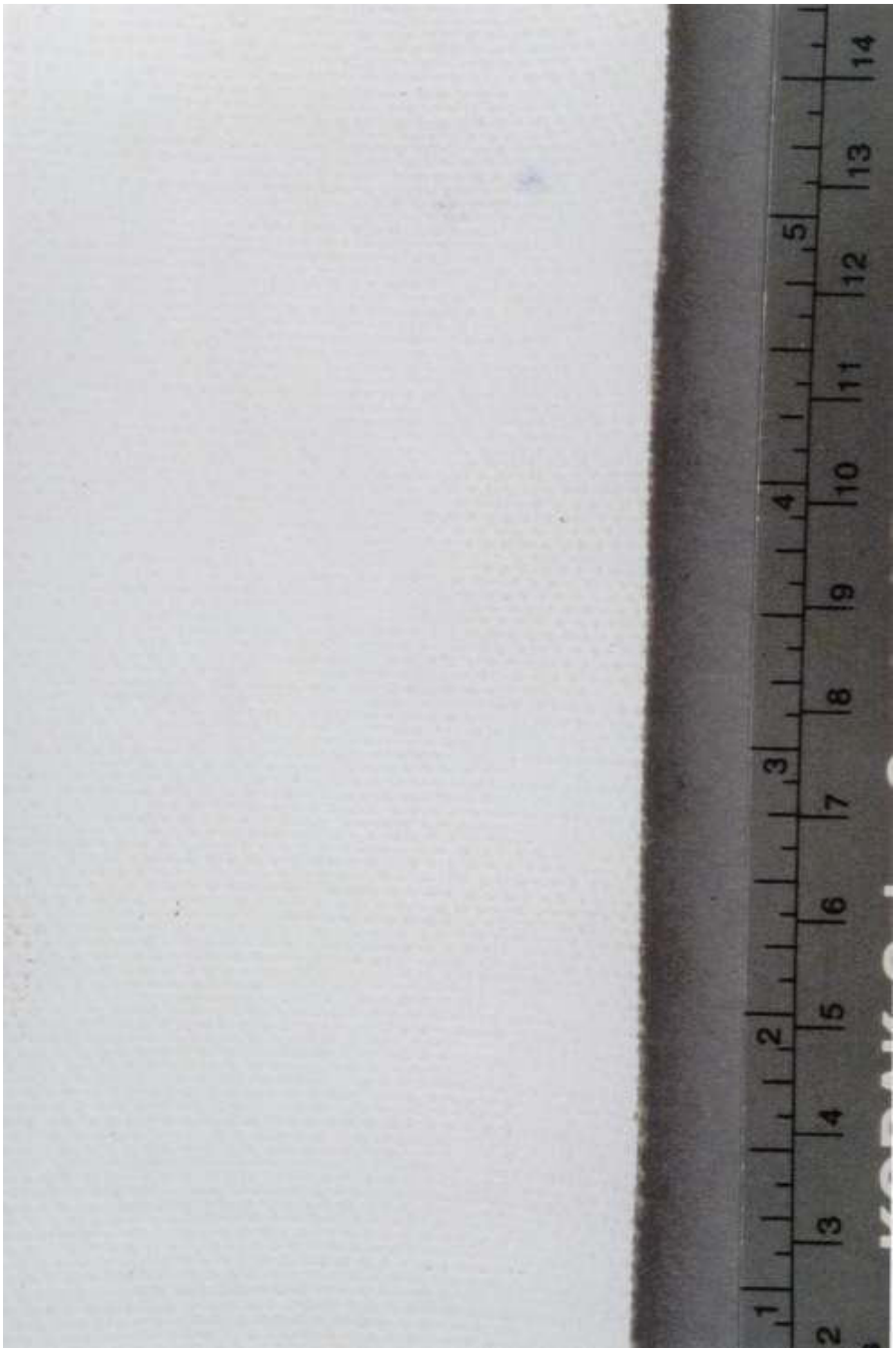
Beschreibung:
Leinen, industriell vorgrundiert. Leinenbindung.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M1

Abb. Nr.: 283

Fotodokumentation



Beschreibung:
Leinen, industriell vorgrundiert. Leinenbindung. Vorderseite von Abb. 283.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M1A **Abb. Nr.: 284**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Leinen, manuell (?) vorgrundiert. Leinenbindung.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M18 **Abb. Nr.: 285**

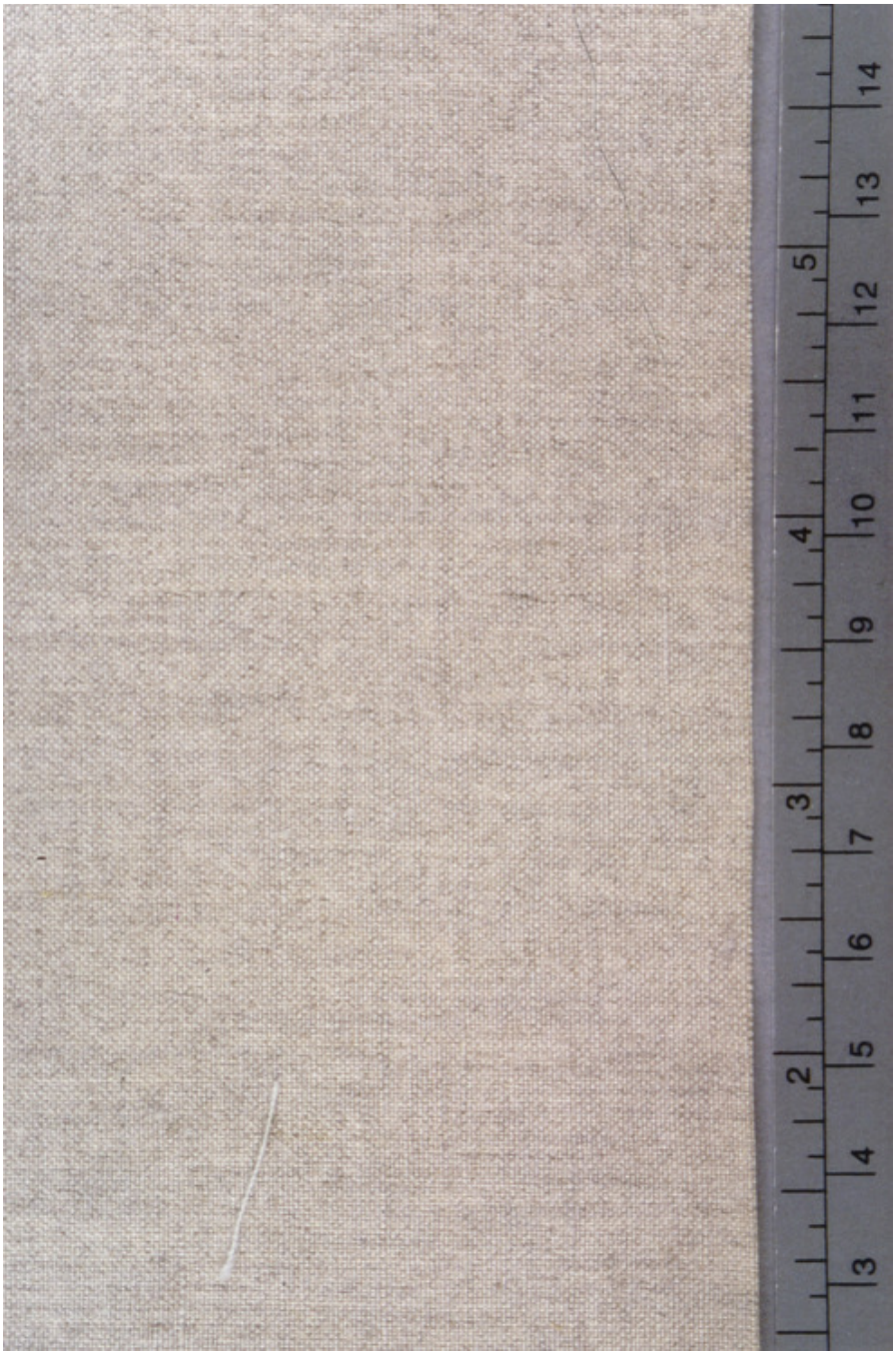
Fotodokumentation

Beschreibung:
Leinen, manuell vorgrundiert. Leinenbindung. Vorderseite von Abb.285

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M18A **Abb. Nr.: 286**

Fotodokumentation

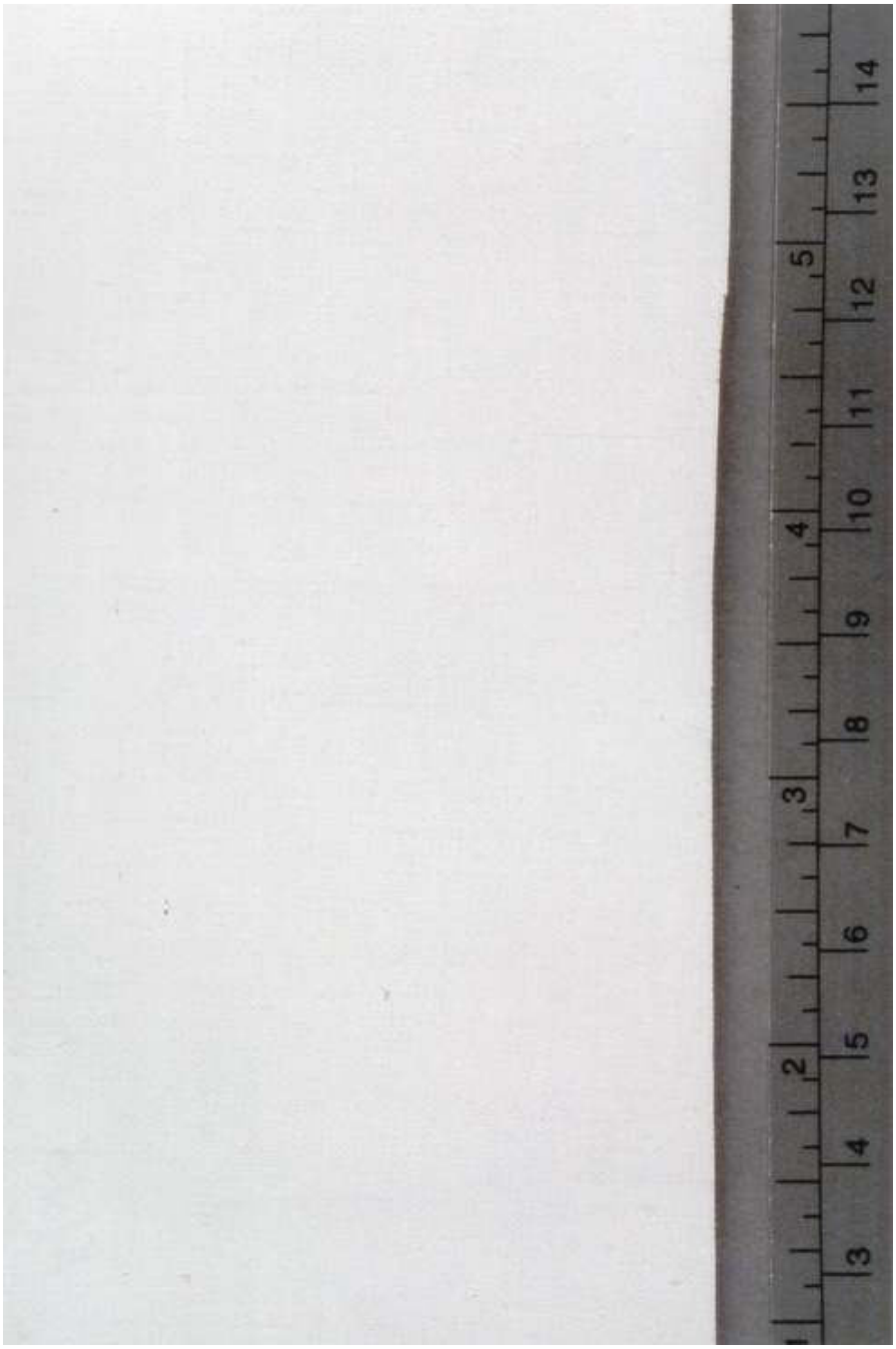


Beschreibung:
Leinen, industriell vorgrundiert. Leinenbindung.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M16 **Abb. Nr.: 287**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Leinen, industriell vorgrundiert. Leinenbindung. Vorderseite von Abb. 287

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M16A **Abb. Nr.: 288**

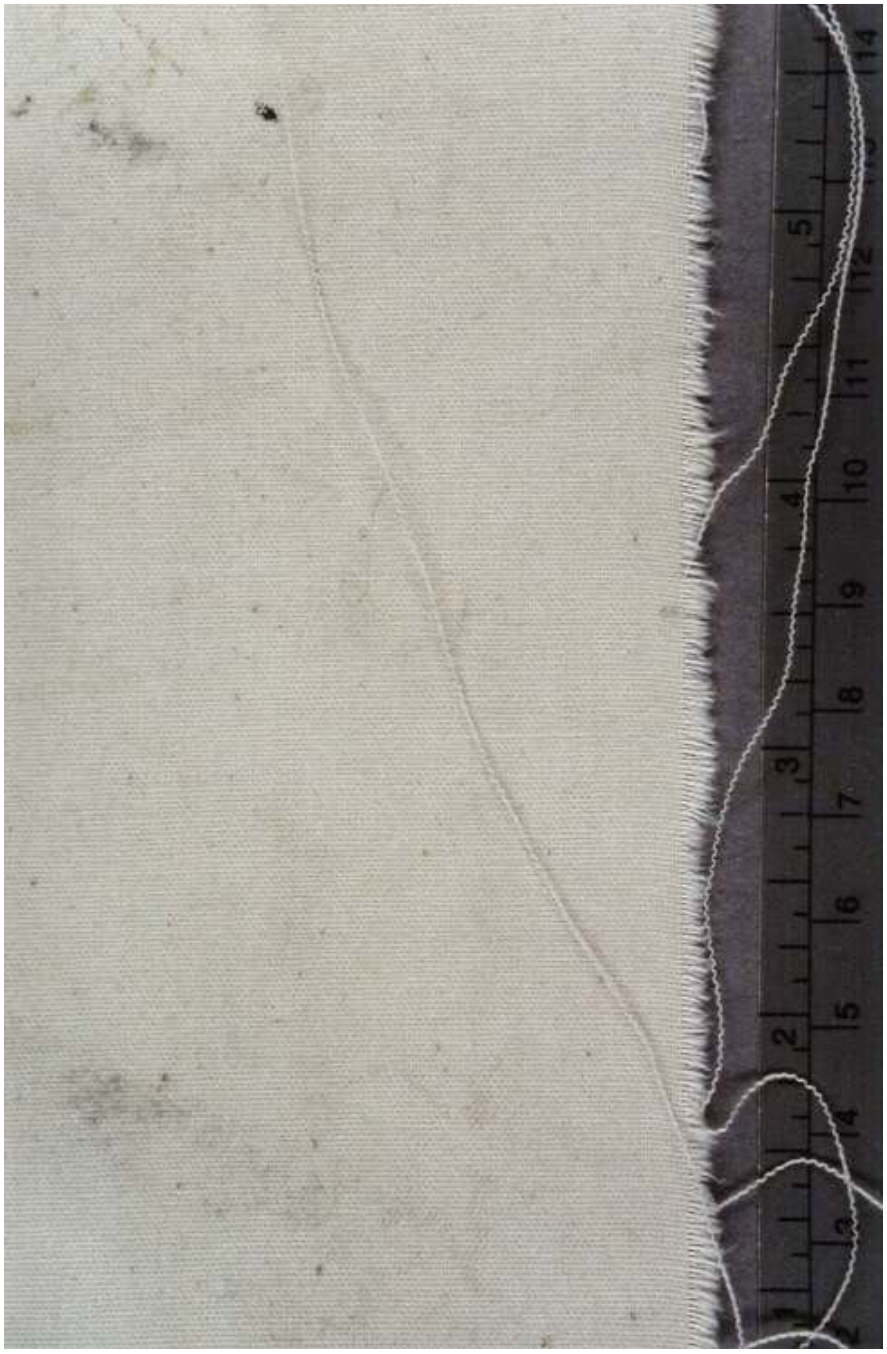
Fotodokumentation

Beschreibung:
Baumwollgewebe, natur. Panamabindung.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M4 **Abb. Nr.: 289**

Fotodokumentation

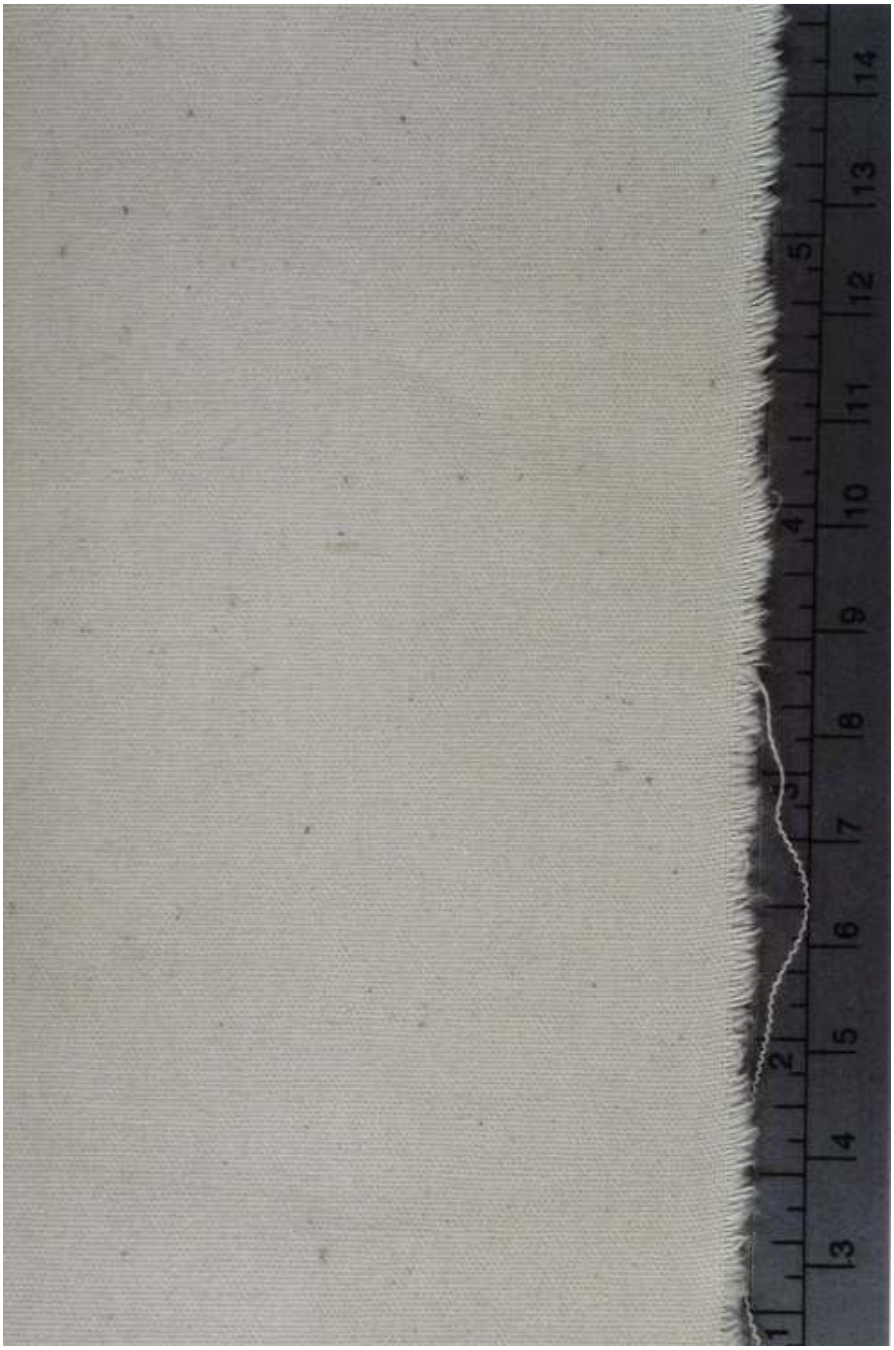


Beschreibung:
Nessel, natur. Leinenbindung.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M5 **Abb. Nr.: 290**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Nessel, natur. Leinenbindung.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M15 **Abb. Nr.: 291**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Nessel, natur. Leinenbindung. Die vorliegende Materialprobe weist Bearbeitungsspuren (Malerei, unterschiedliche Medien) von Lüpertz auf. Aus einem größeren Kontext herausgeschnitten, diente der Stoff Lüpertz, zum festbinden von Gemälden auf der Staffelei.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M15A **Abb. Nr.: 292**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Nessel, natur. Leinenbindung. Rückseite von Abb. 292

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M15A1 **Abb. Nr.: 293**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Nessel, natur. Leinenbindung. Detail von Abb. 292.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M15A2

Abb. Nr.: 294

Fotodokumentation

Beschreibung:
Nessel, natur. Leinenbindung. Detail von Abb. 292.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M15A3

Abb. Nr.: 295

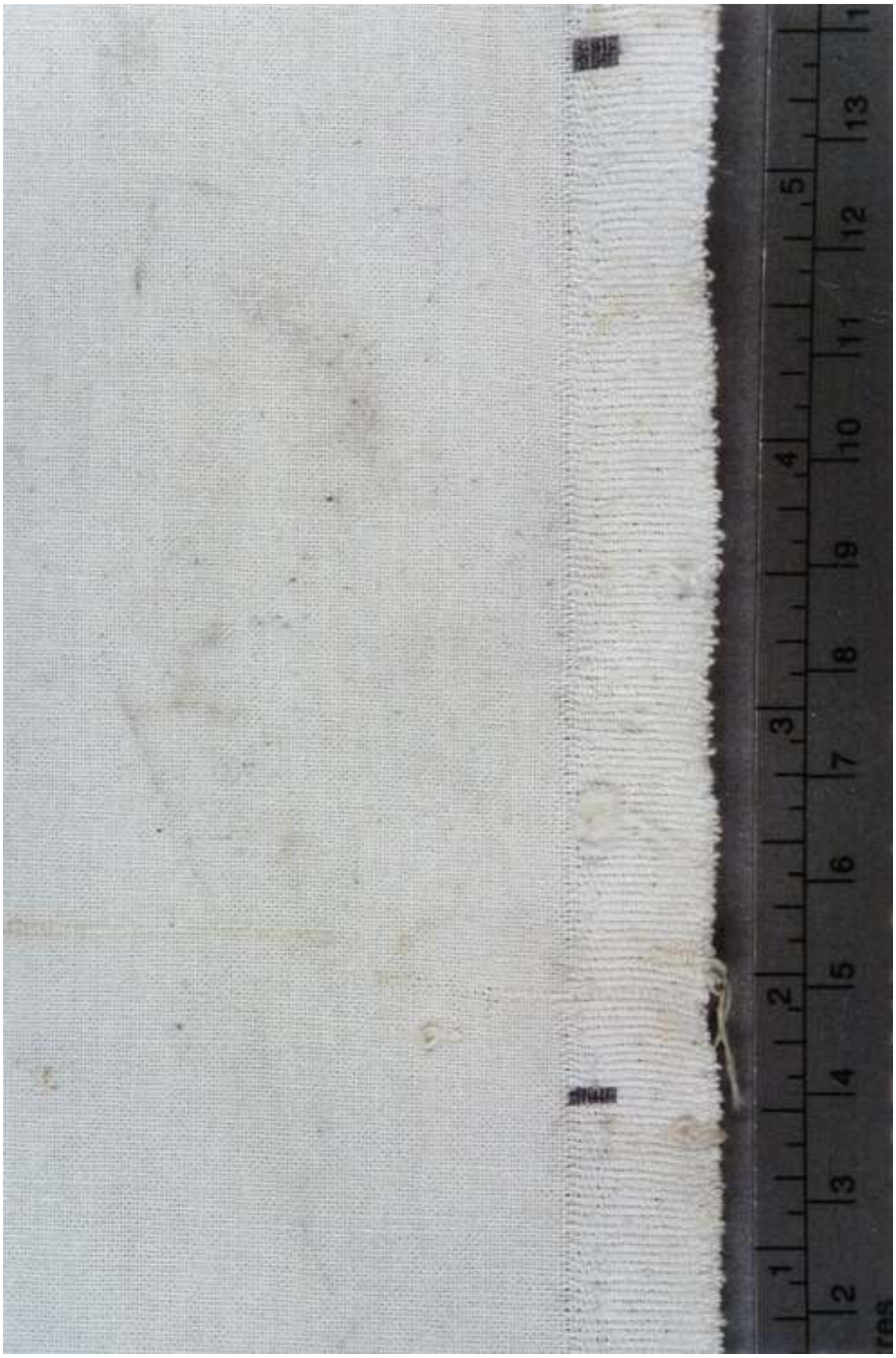
Fotodokumentation

Beschreibung:
Nessel, natur. Leinenbindung. Detail von Abb. 293

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M15A4 **Abb. Nr.: 296**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Nessel, natur. Leinenbindung.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M6 **Abb. Nr.: 297**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Baumwollköper. Köperbindung (4-bindig).

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M18A **Abb. Nr.: 298**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Baumwollköper. Köperbindung (4-bindig). Rückseite von Abb. 298.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M18A1 **Abb. Nr.: 299**

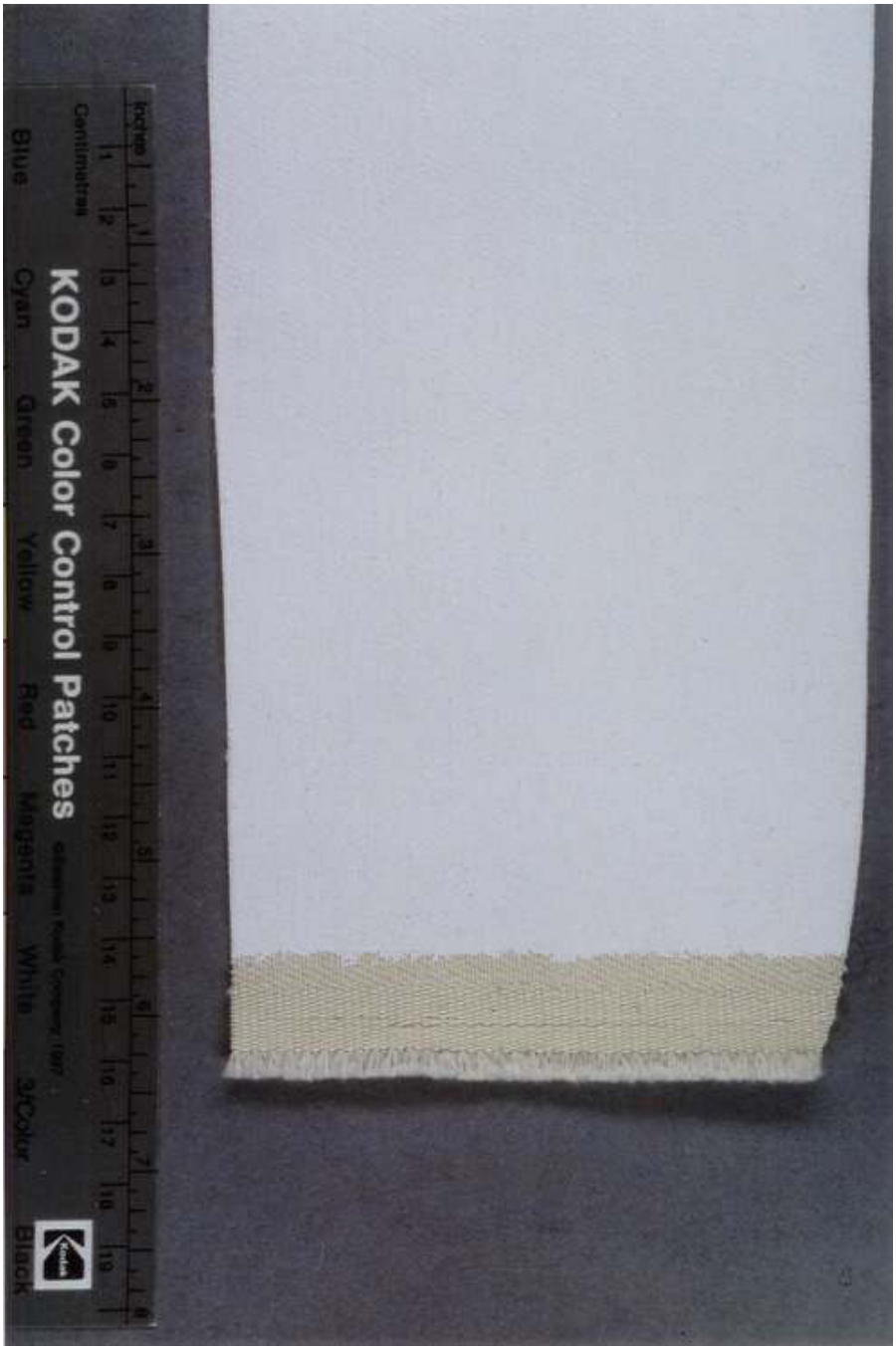
Fotodokumentation

Beschreibung:
Baumwollköper, manuell vorgrundiert (Atelier Lüpertz). Köperbindung (4-bindig).

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M12 **Abb. Nr.: 300**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Baumwollköper, manuell vorgrundiert (Atelier Lüpertz). Vorderseite von Abb. 300.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M12A **Abb. Nr.: 301**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Baumwollköper, industriell vorgrundiert. Köperbindung (3-bindig)

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M17 **Abb. Nr.: 302**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Baumwollköper, industriell vorgrundiert. Köperbindung (3-bindig). Vorderseite von Abb. 302.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M17A1 **Abb. Nr.: 303**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Baumwollköper, manuell vorgrundiert (Atelier Lüpertz). Köperbindung (4-bindig).

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M13 **Abb. Nr.: 304**

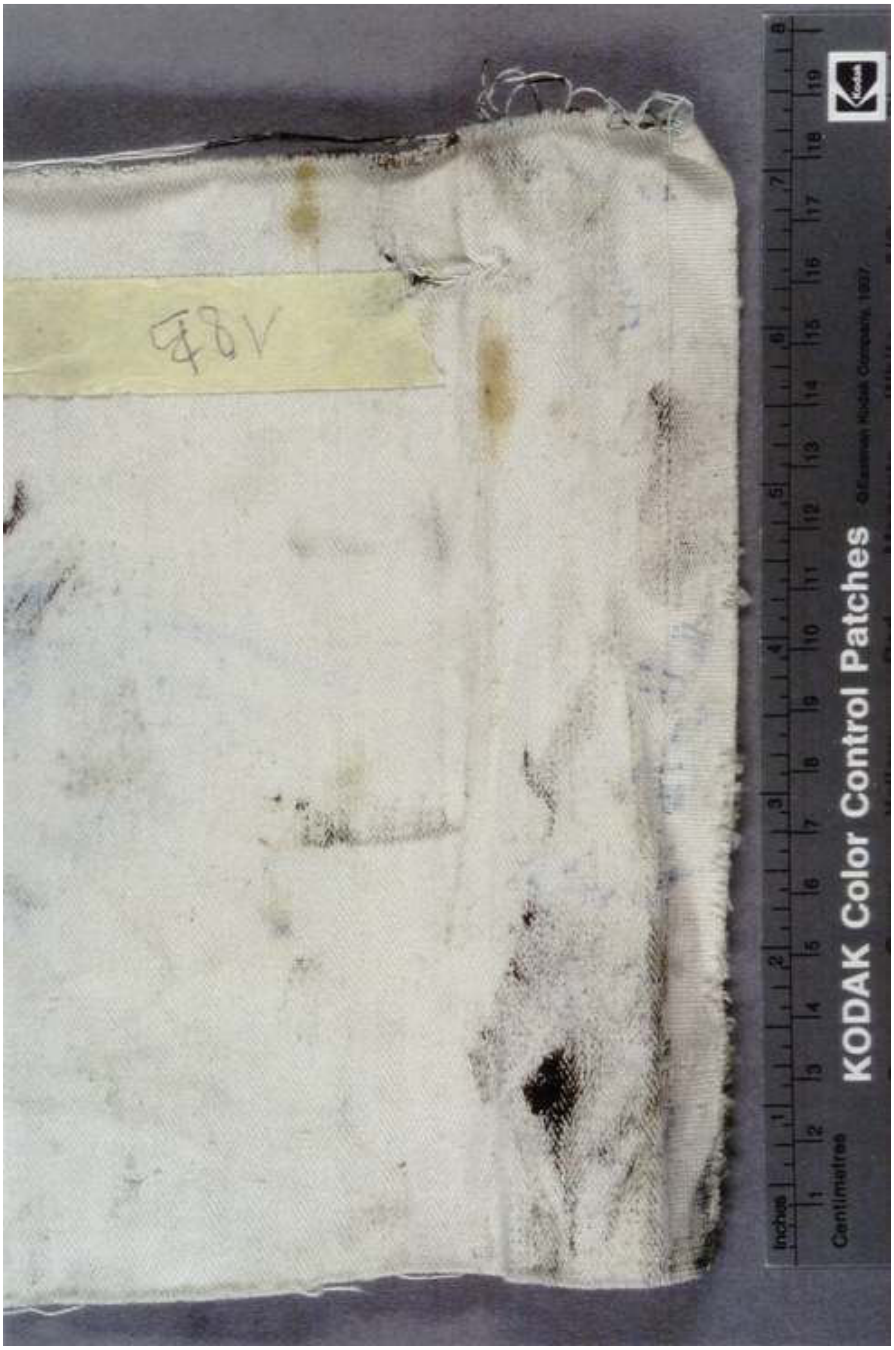
Fotodokumentation

Beschreibung:
Baumwollköper, manuell vorgrundiert (Atelier Lüpertz). Vorderseite von Abb. 304.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M13A **Abb. Nr.: 305**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Baumwollköper, natur. Fischgratköper (4-bindig).

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M18B **Abb. Nr.: 306**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Baumwollgaze, natur. Leinenbindung.

Thematik: Materialproben, Dekorationsstoffe

Dia-Nr.: M17A **Abb. Nr.: 307**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Baumwollgaze, natur. Leinenbindung.

Thematik: Materialproben, Dekorationsstoffe

Dia-Nr.: M7 **Abb. Nr.: 308**

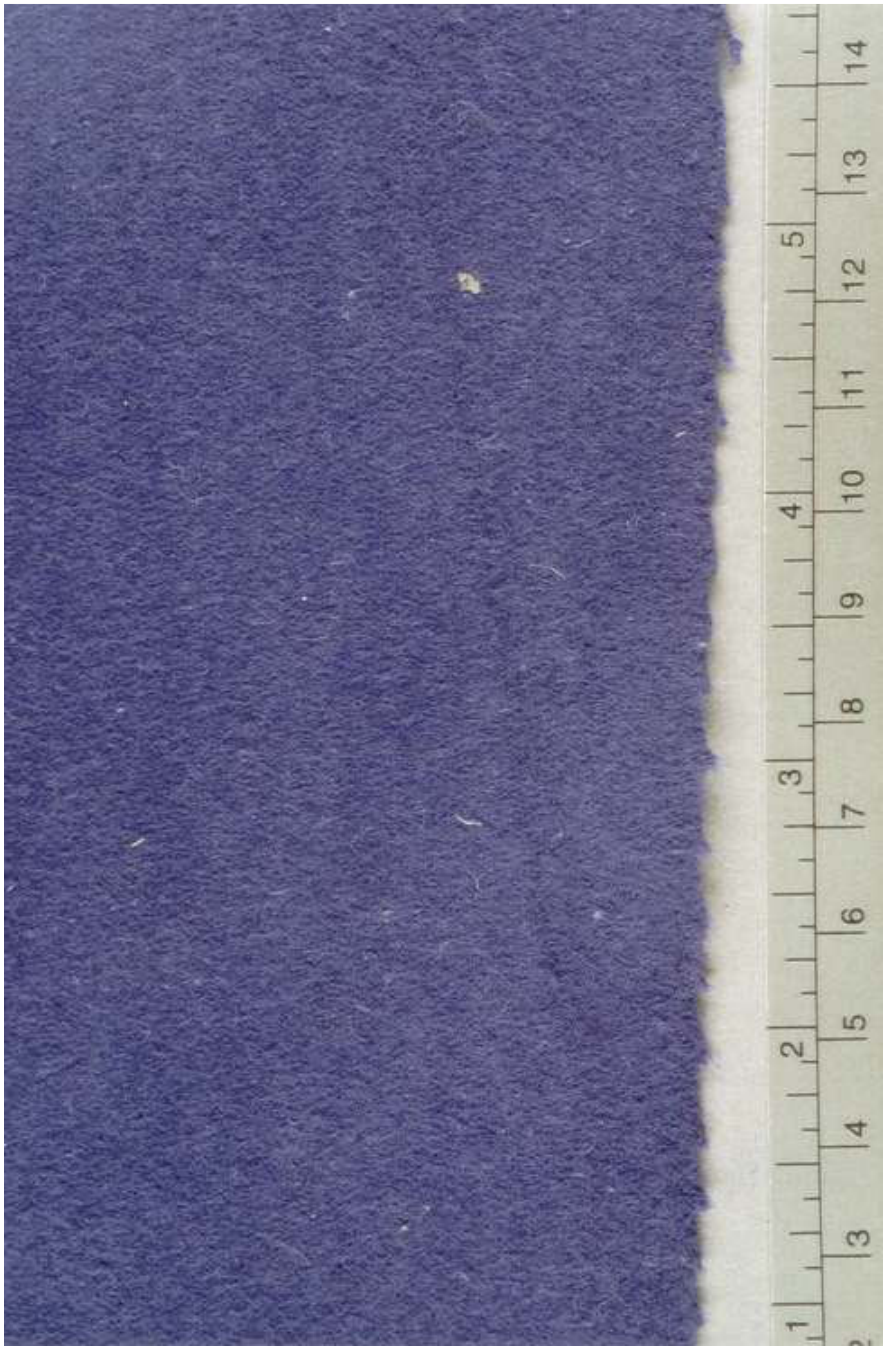
Fotodokumentation

Beschreibung:
Jute (?), natur. Leinenbindung.

Thematik: Materialproben, Dekorationsstoffe

Dia-Nr.: M14 **Abb. Nr.: 309**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Molton, Filz. Blau.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M9

Abb. Nr.: 310

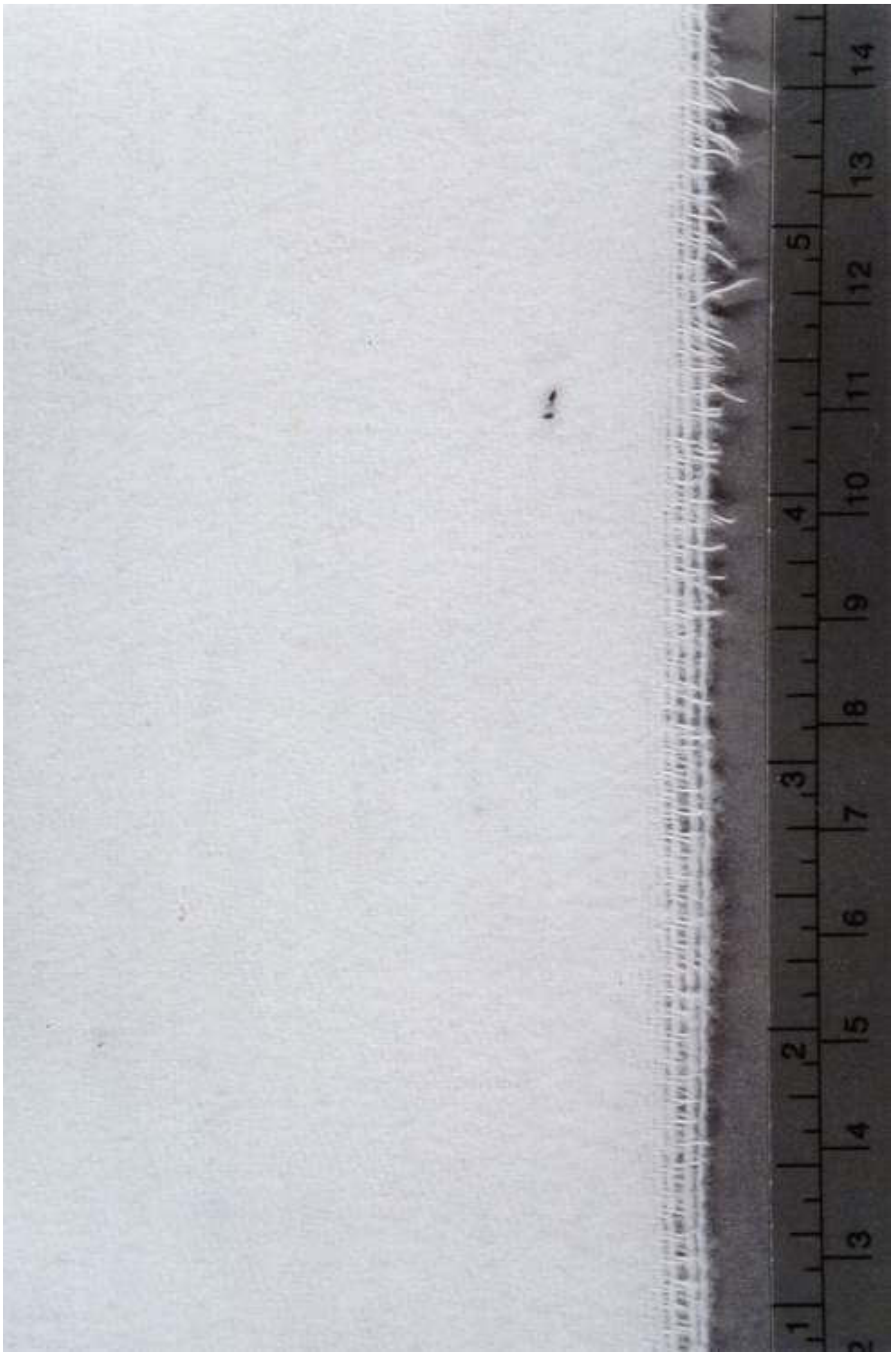
Fotodokumentation

Beschreibung:
Molton, Filz. Schwarz.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M10 **Abb. Nr.: 311**

Fotodokumentation

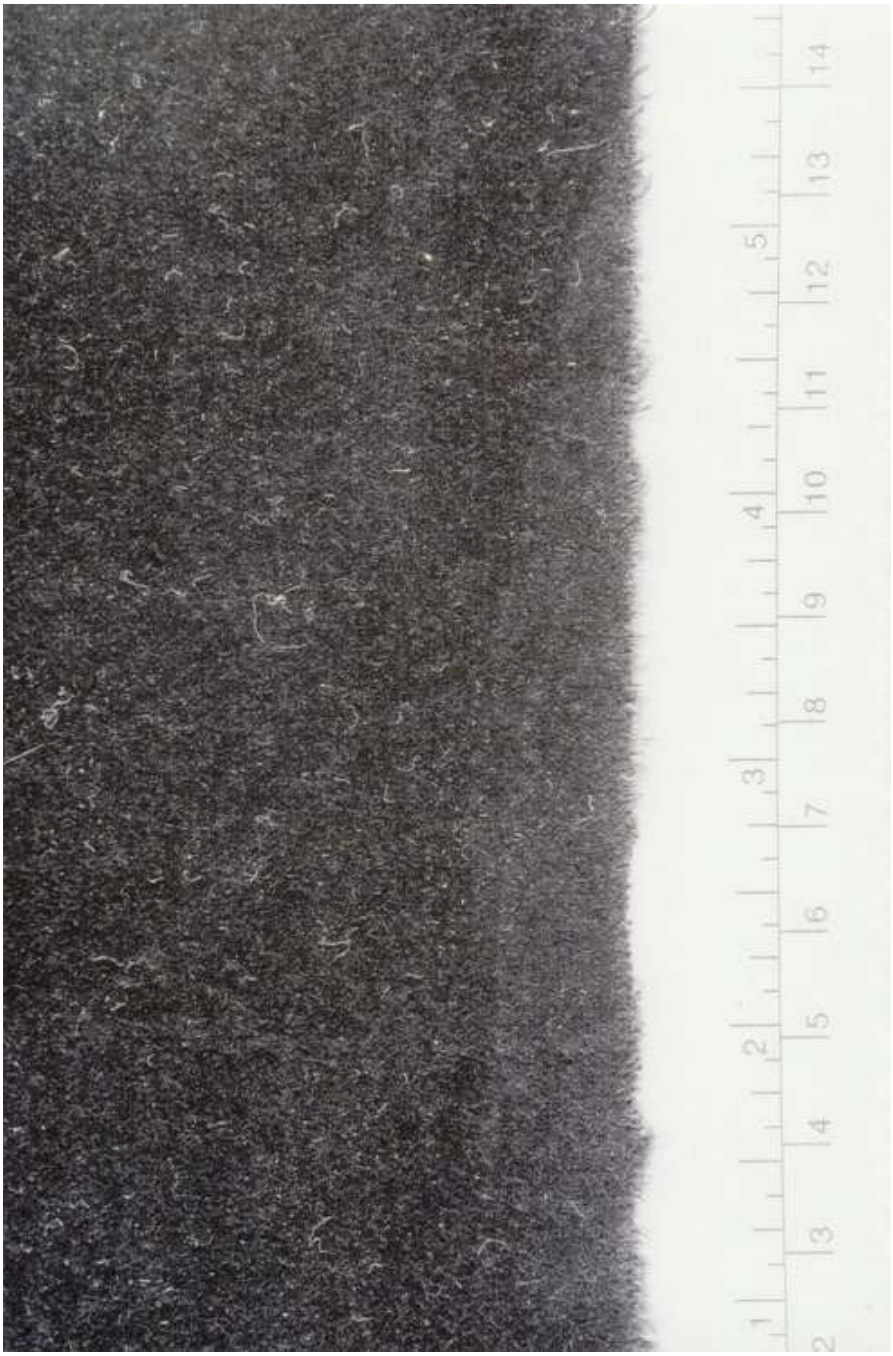


Beschreibung:
Molton, Filz. Weiß.

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M11 **Abb. Nr.: 312**

Fotodokumentation

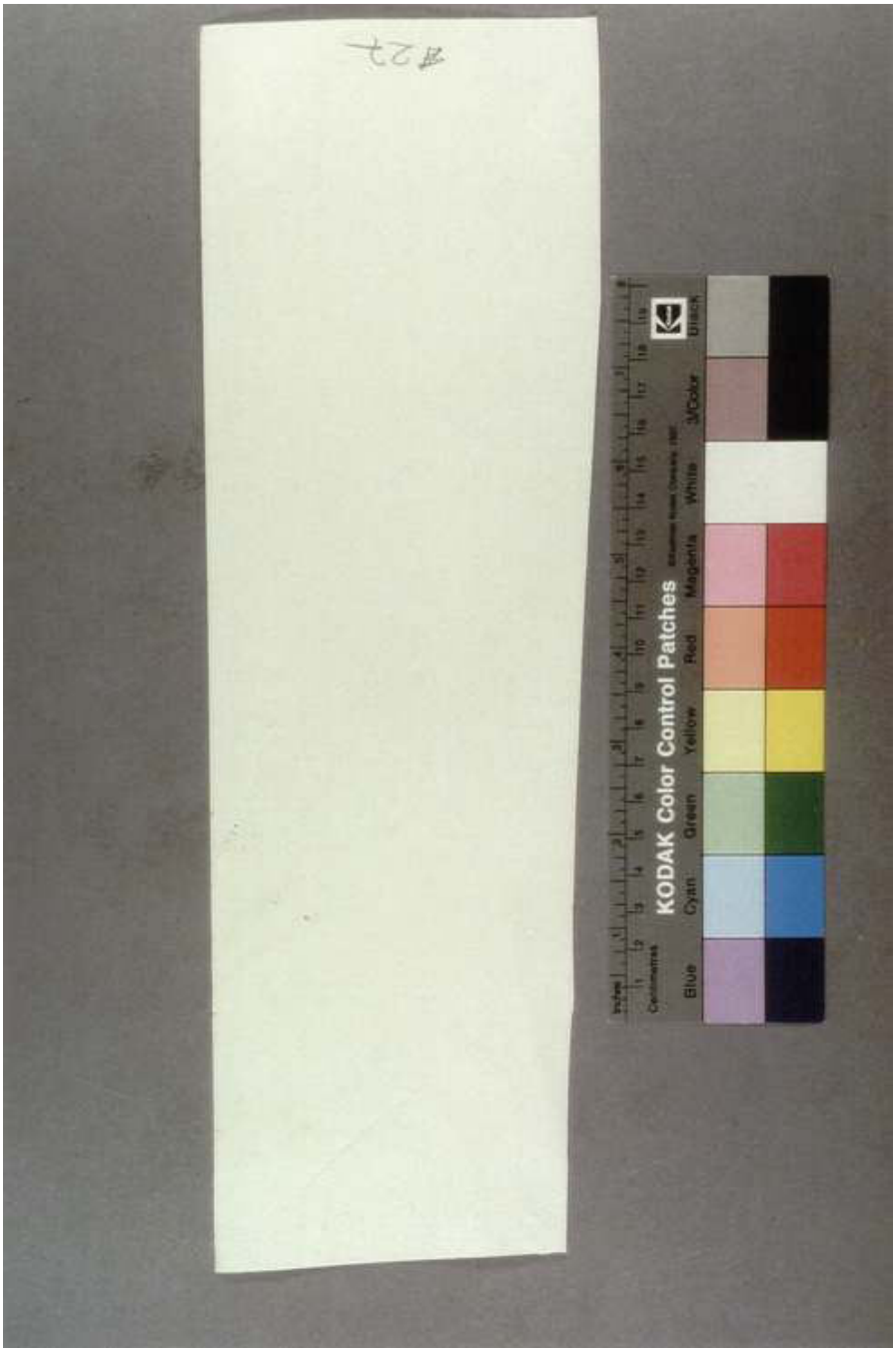


Beschreibung:
Samtstoff. Schwarz

Thematik: Materialproben, Textile Bildträger

Dia-Nr.: M8 **Abb. Nr.: 313**

Fotodokumentation

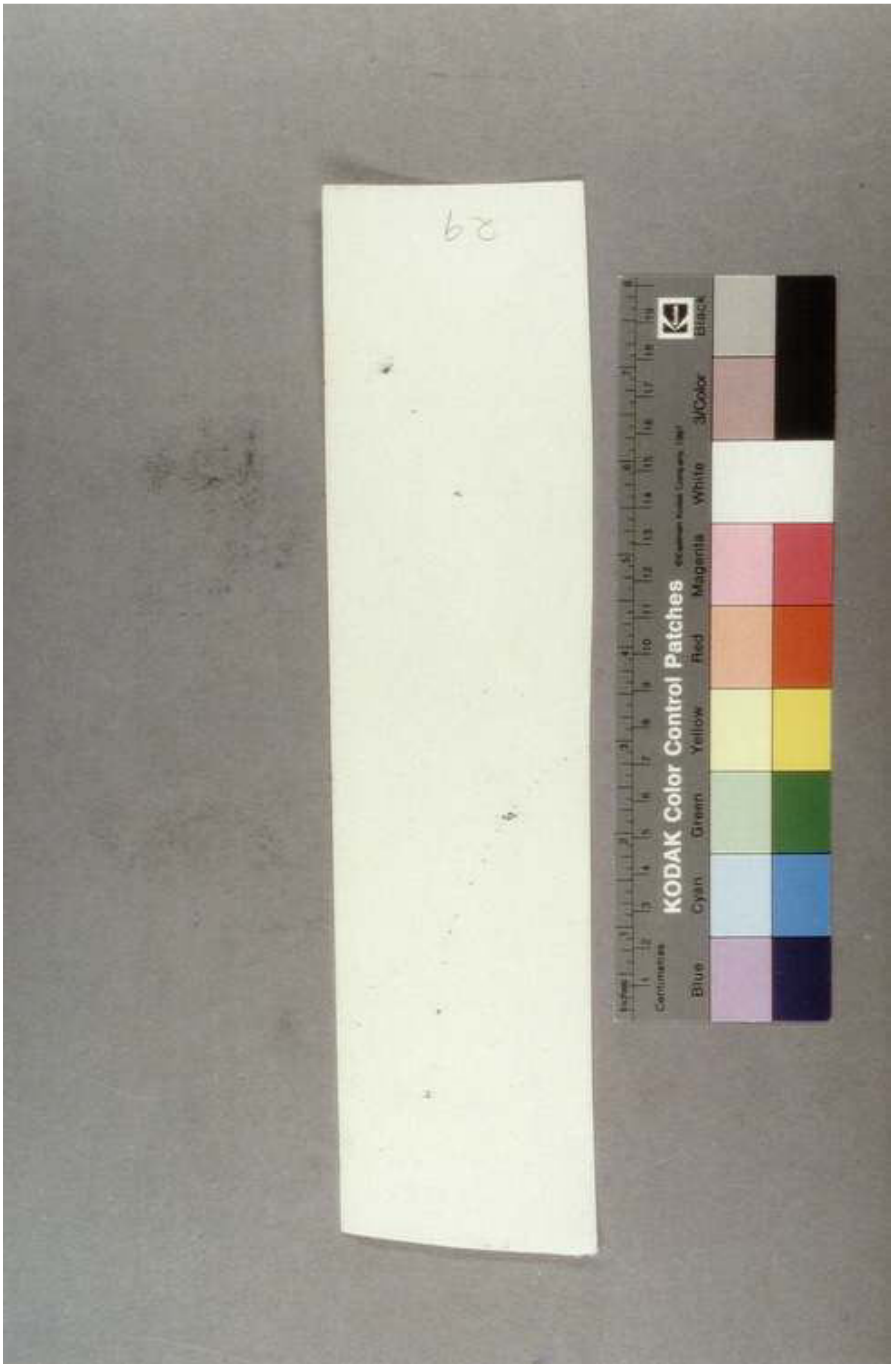


Beschreibung:
Ingrespapier

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M27 **Abb. Nr.: 314**

Fotodokumentation

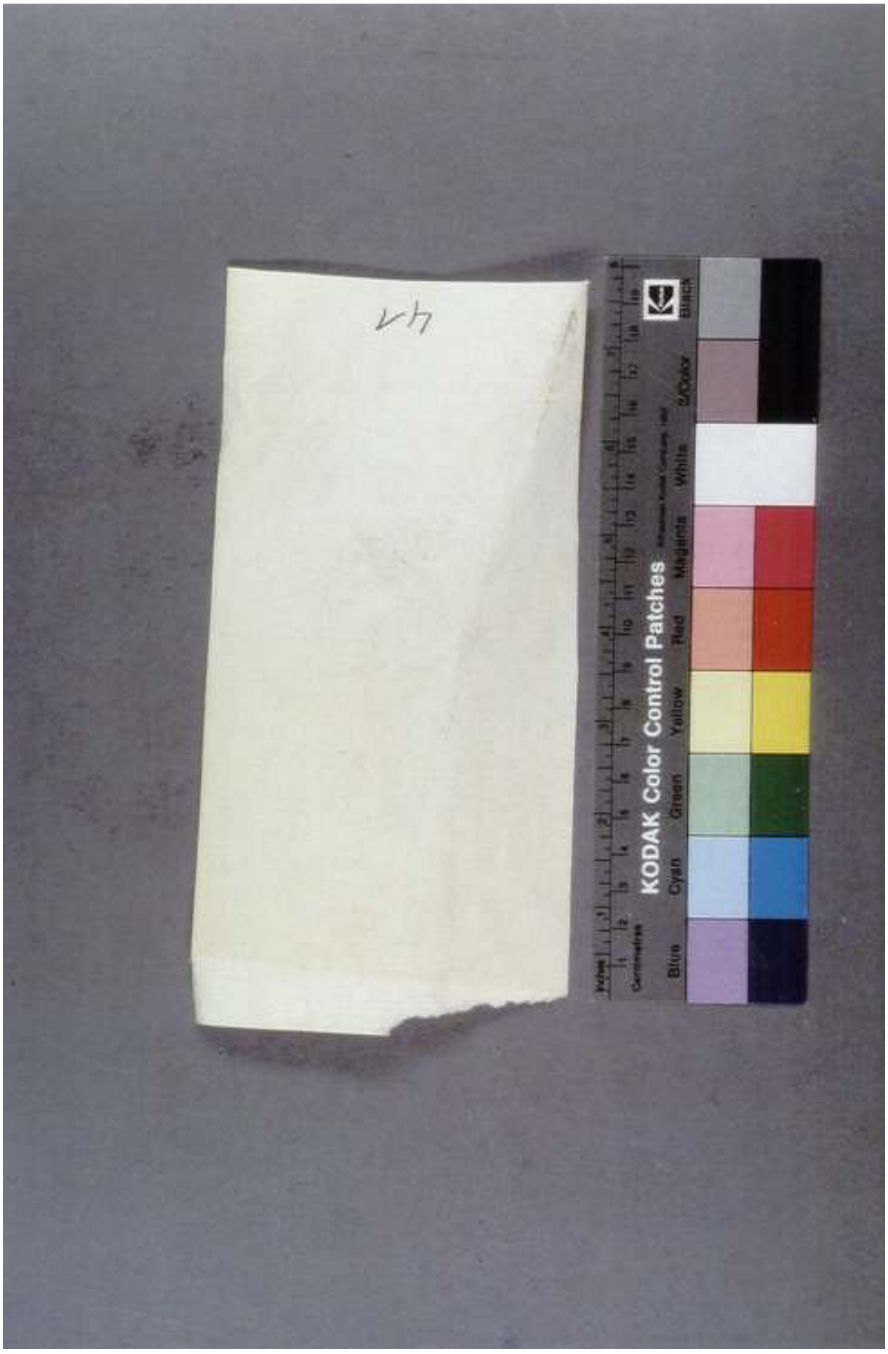


Beschreibung:
Ingrespapier

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M29 **Abb. Nr.: 315**

Fotodokumentation

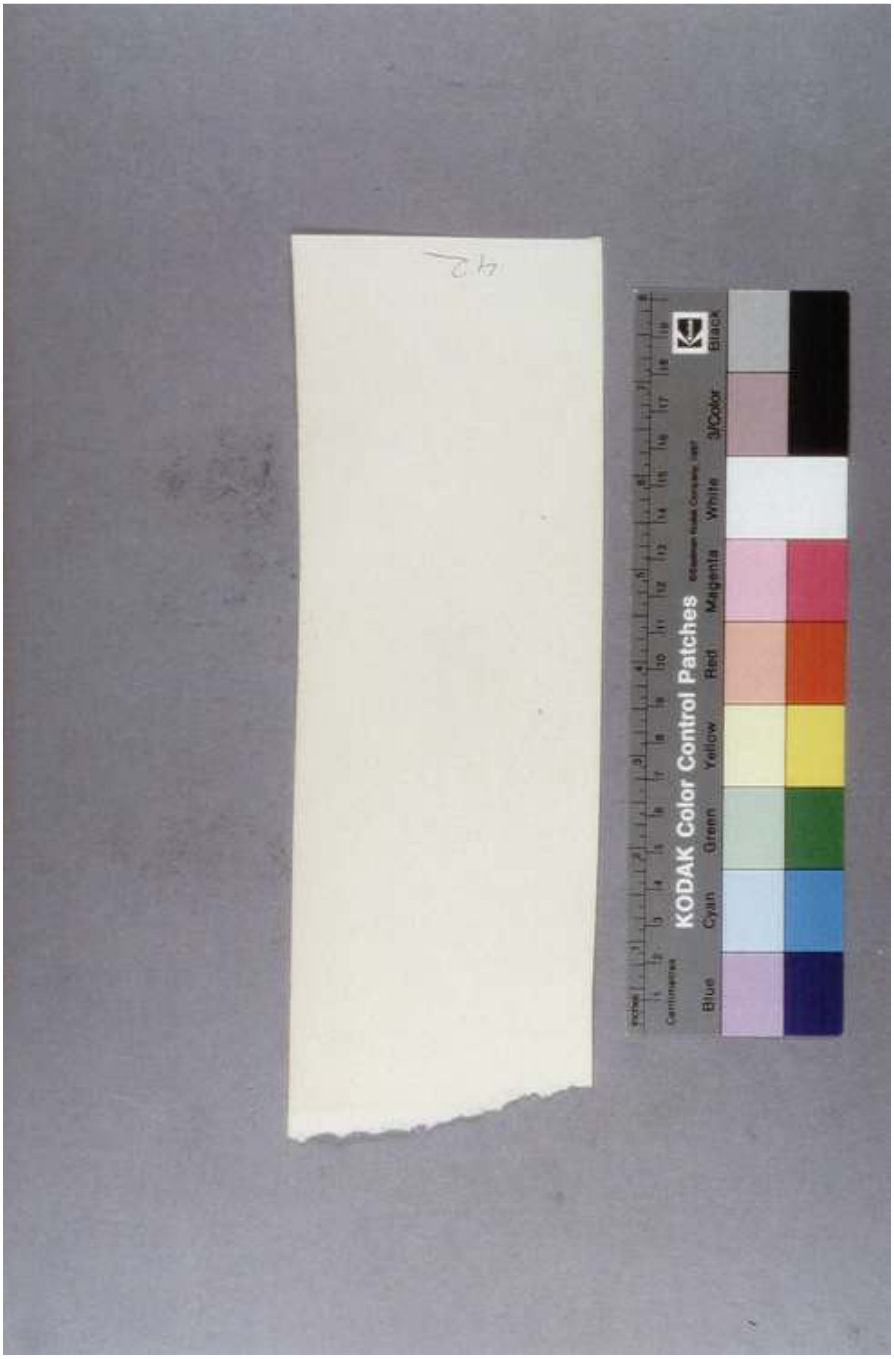


Beschreibung:
Ingrespapier

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M41 **Abb. Nr.: 316**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Papier. Nicht im Bild verwendet.

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M42 **Abb. Nr.:317**

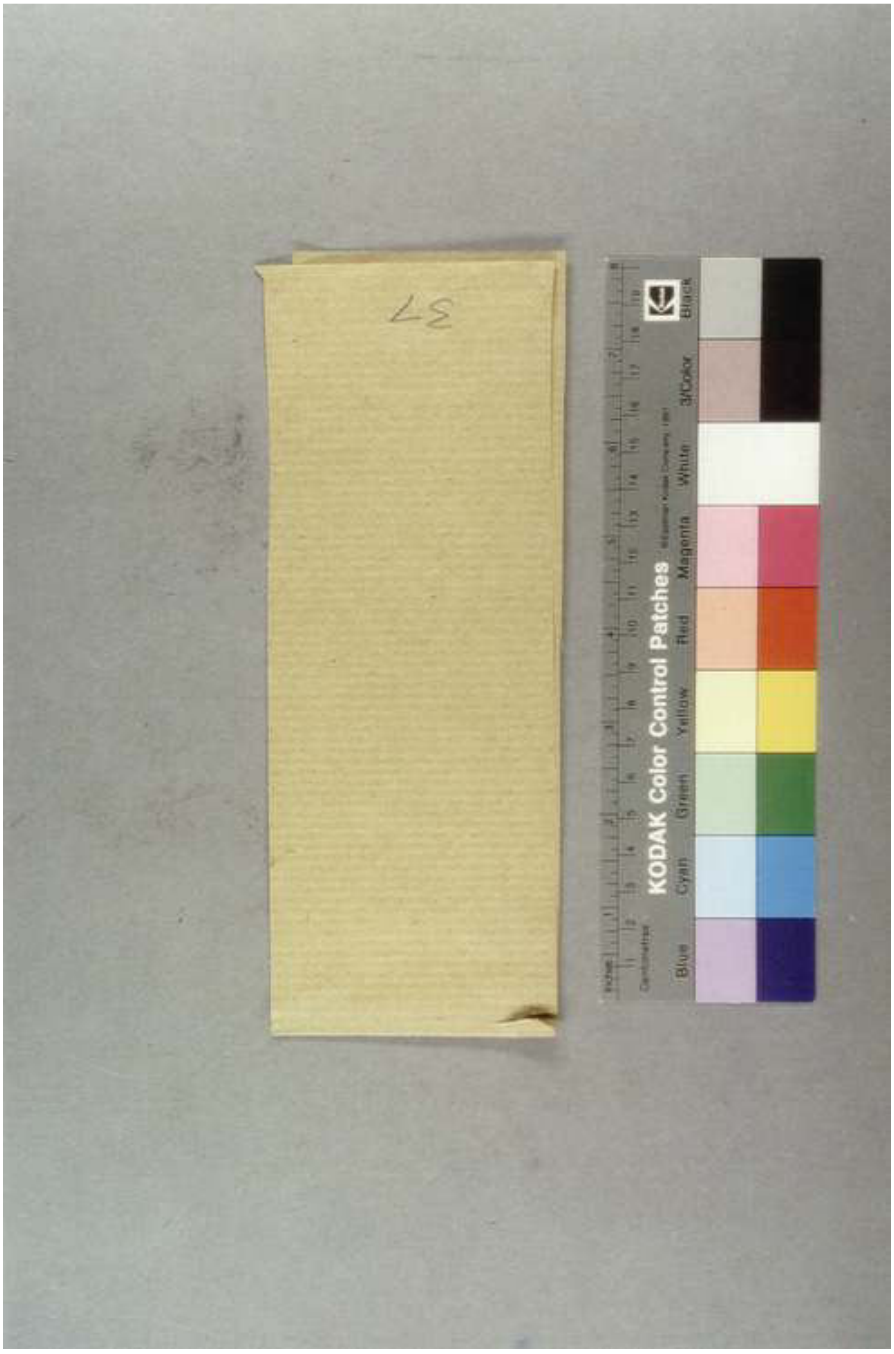
Fotodokumentation

Beschreibung:
Papier.

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M30 **Abb. Nr.: 318**

Fotodokumentation

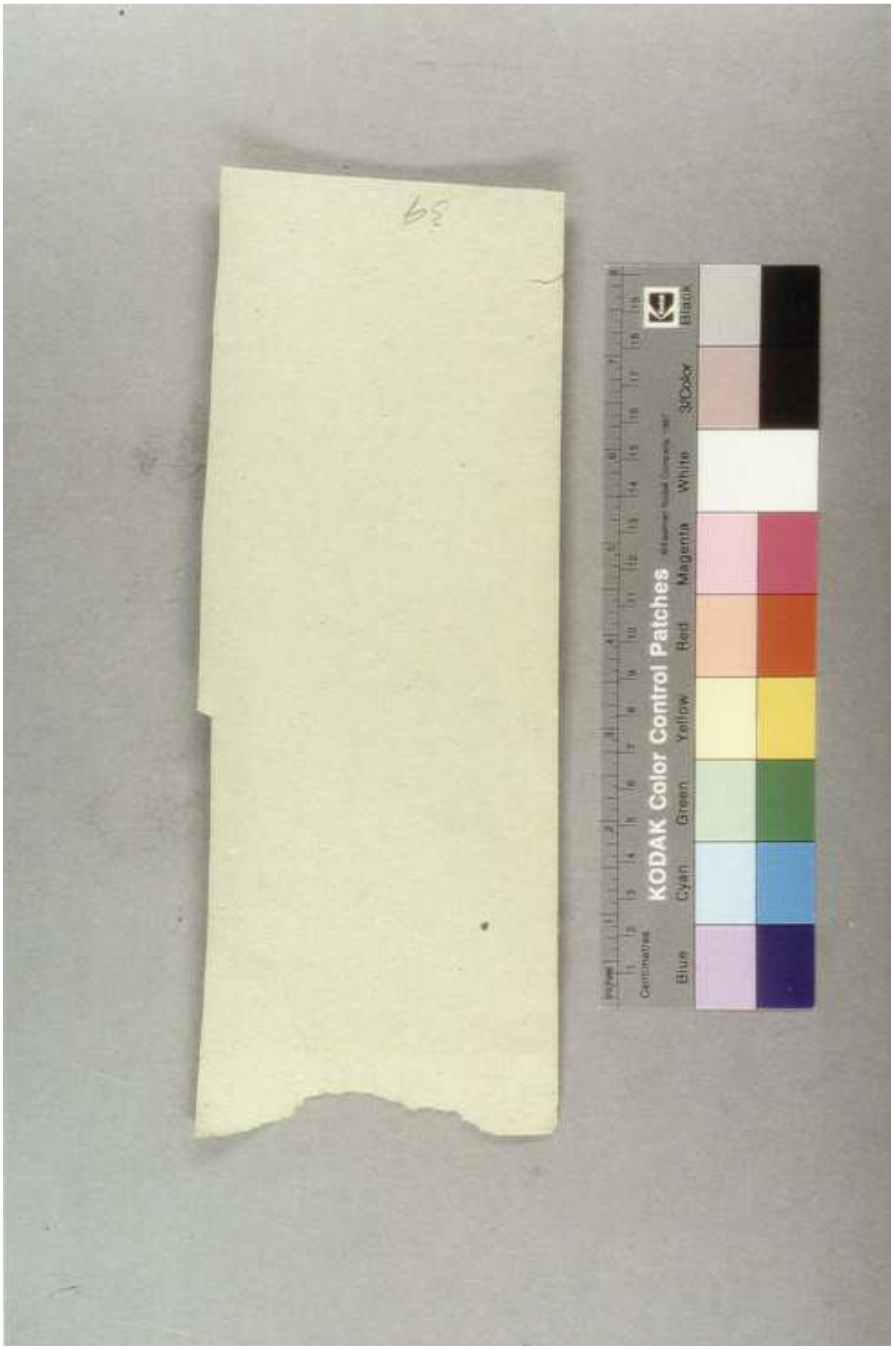


Beschreibung:
Packpapier.

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M31 **Abb. Nr.: 319**

Fotodokumentation

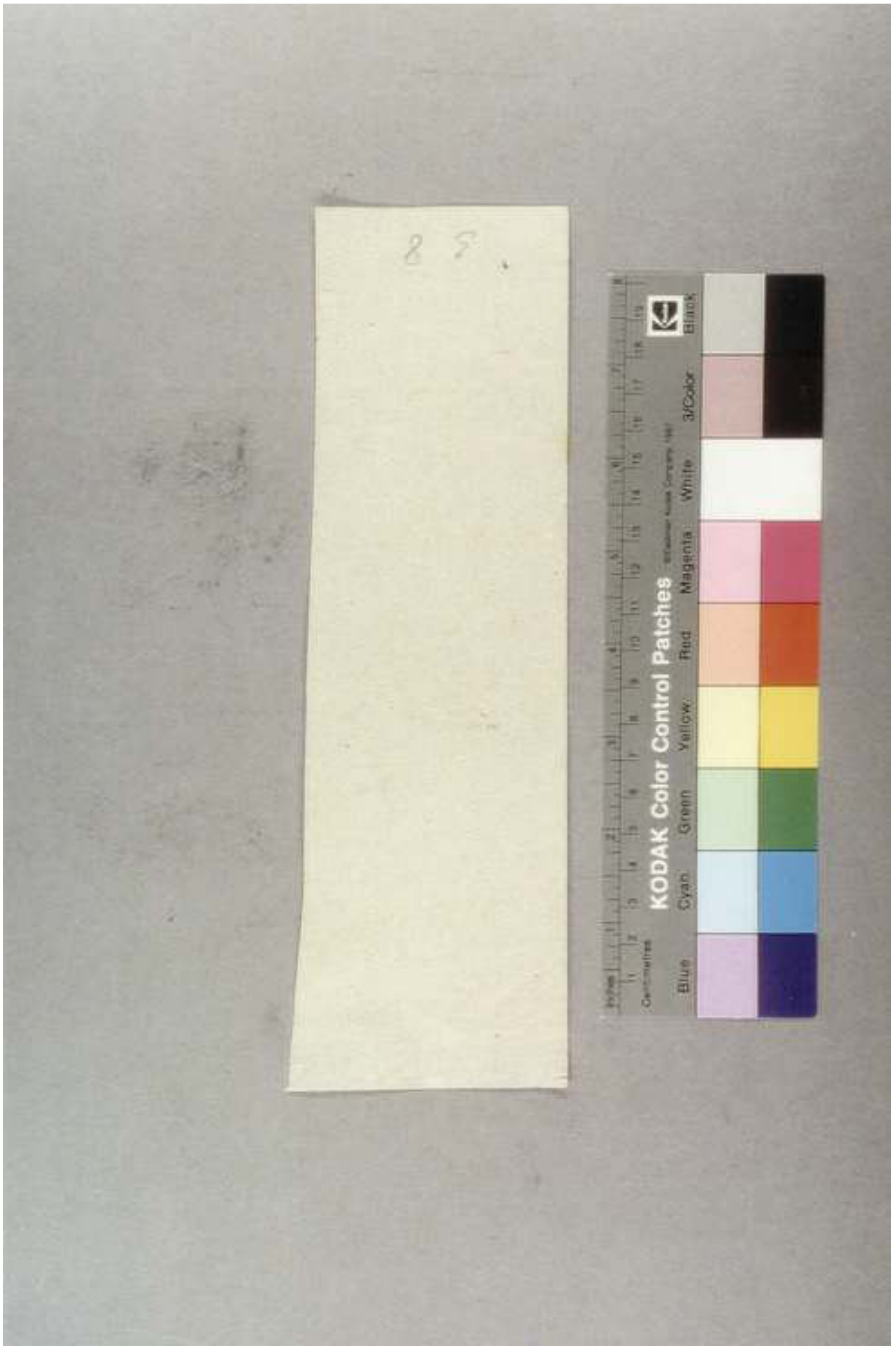


Beschreibung:
Papier.

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M39 **Abb. Nr.: 320**

Fotodokumentation

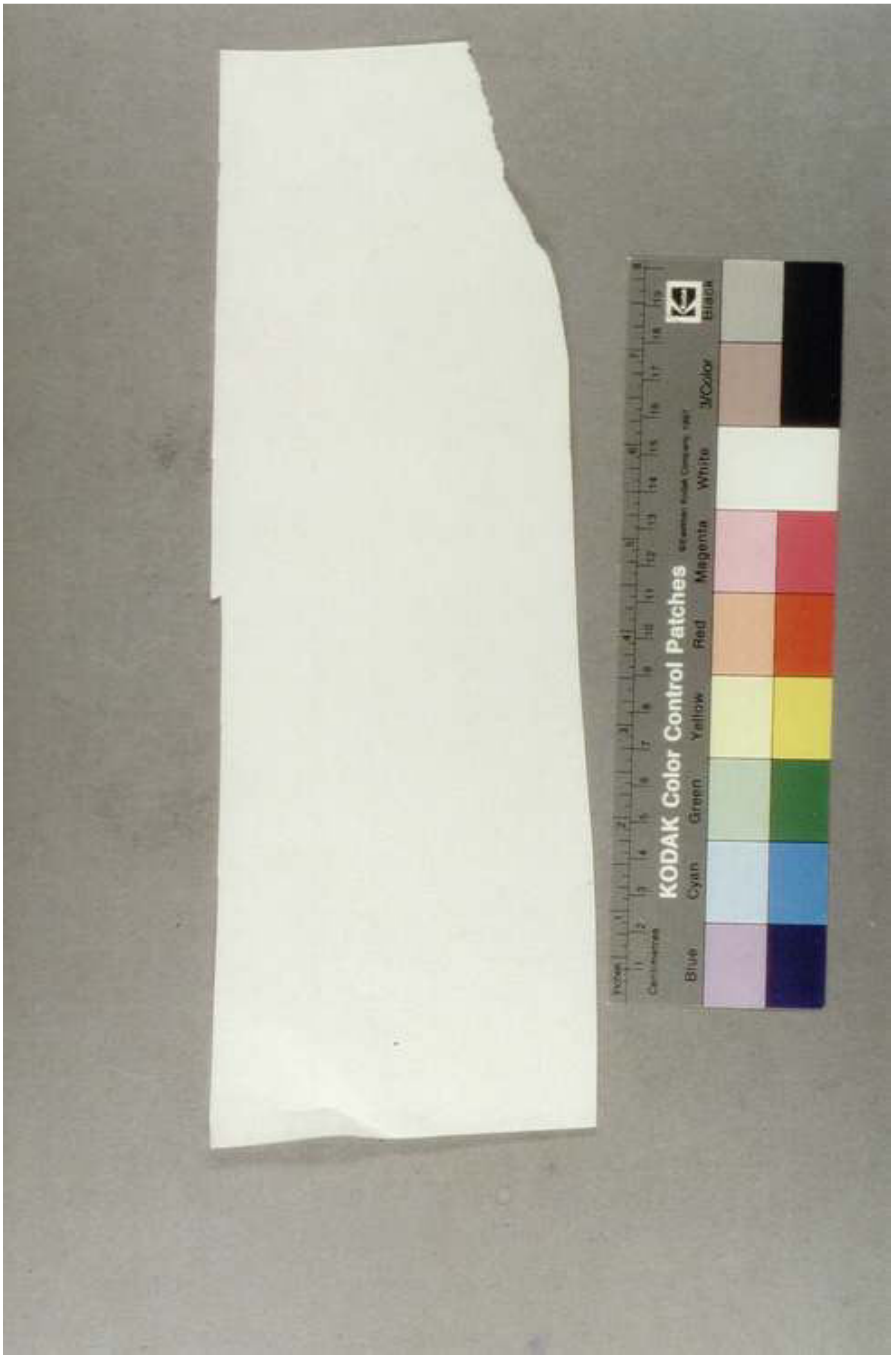


Beschreibung:
Papier (Recyclingpapier?)

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M38 **Abb. Nr.: 321**

Fotodokumentation

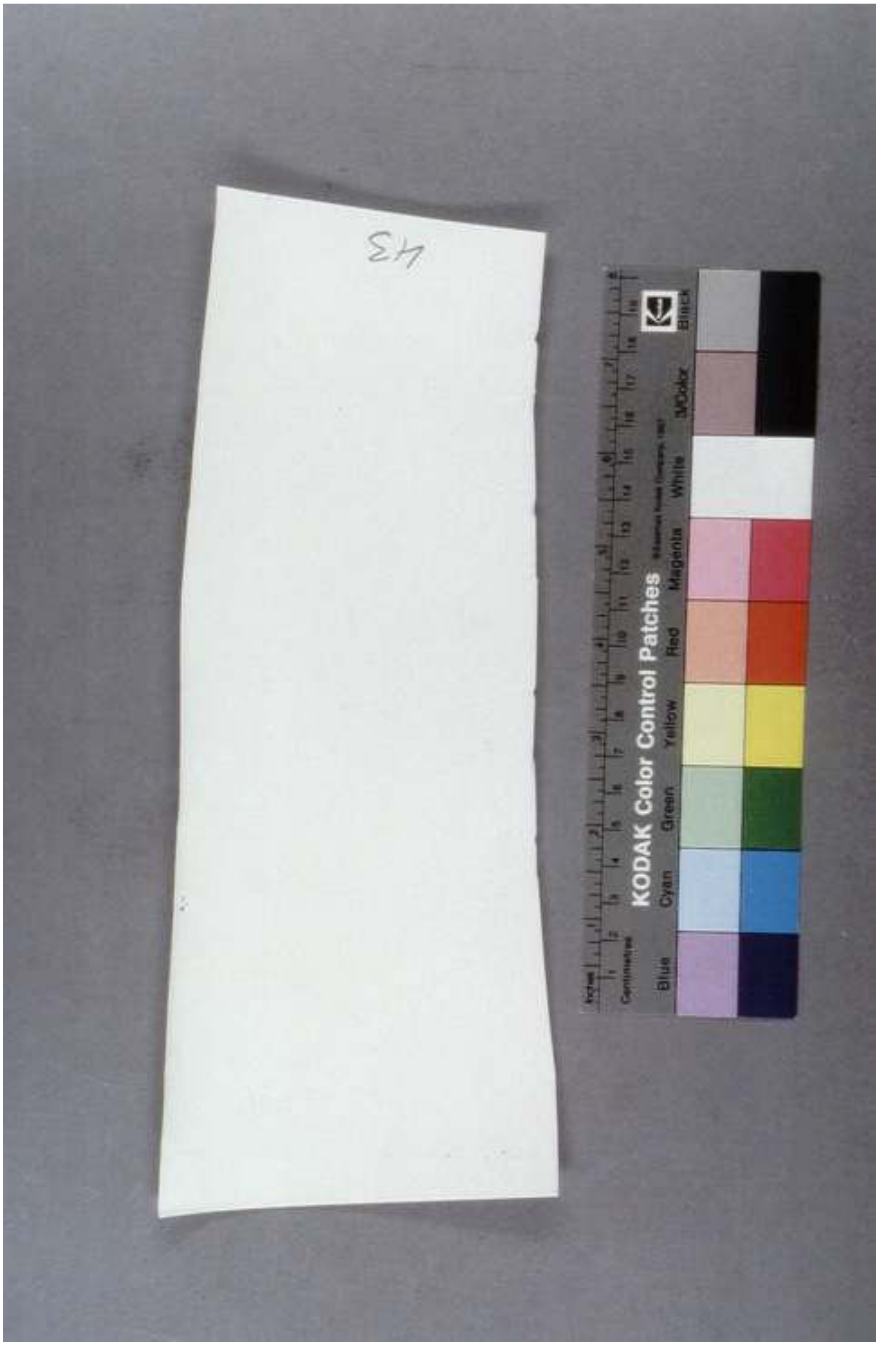


Beschreibung:
Papier, einseitig geglättet. Nicht im Bild verwendet.

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M32 **Abb. Nr.: 322**

Fotodokumentation

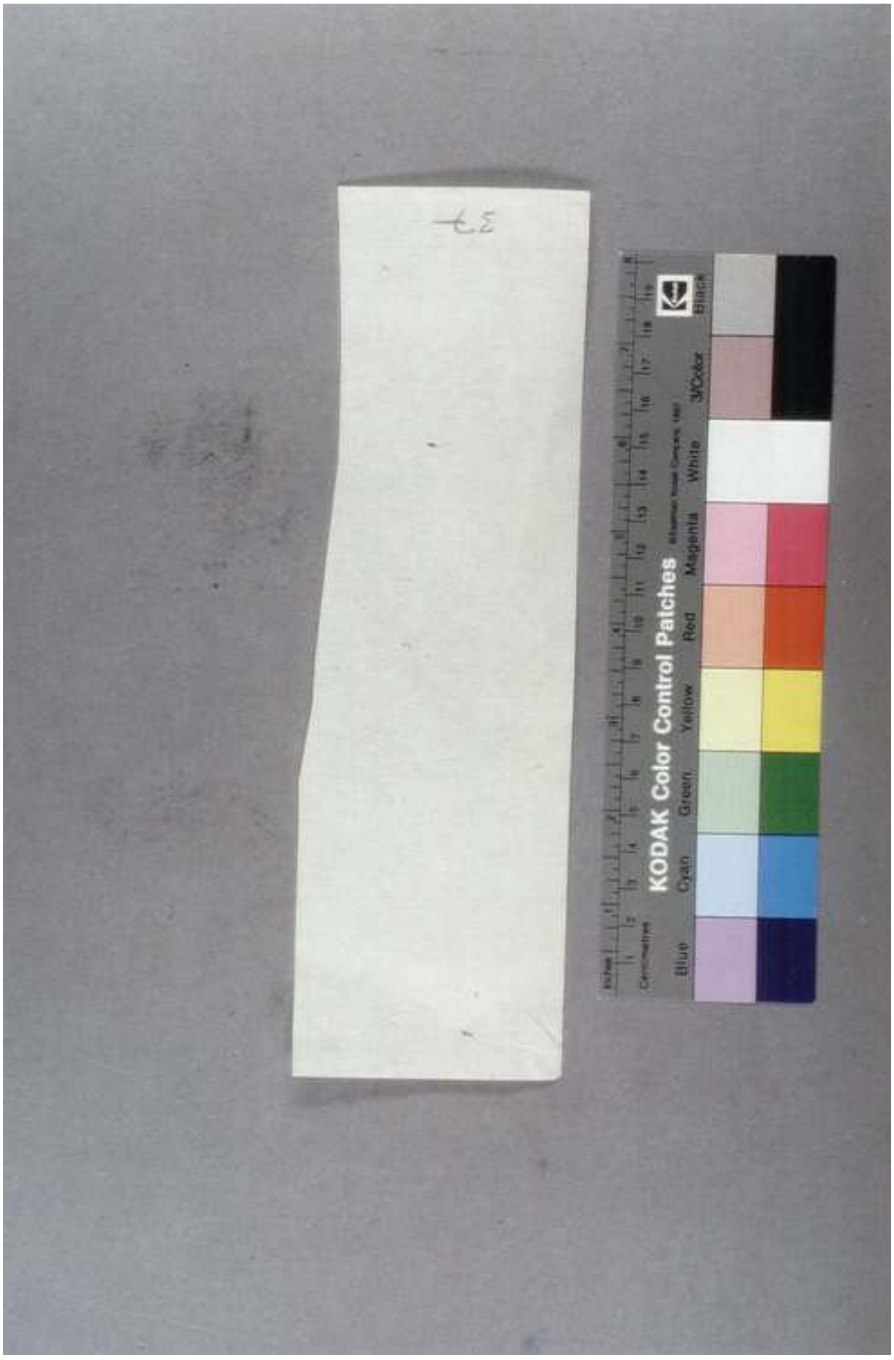


Beschreibung:
Papier.

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M43 **Abb. Nr.: 323**

Fotodokumentation

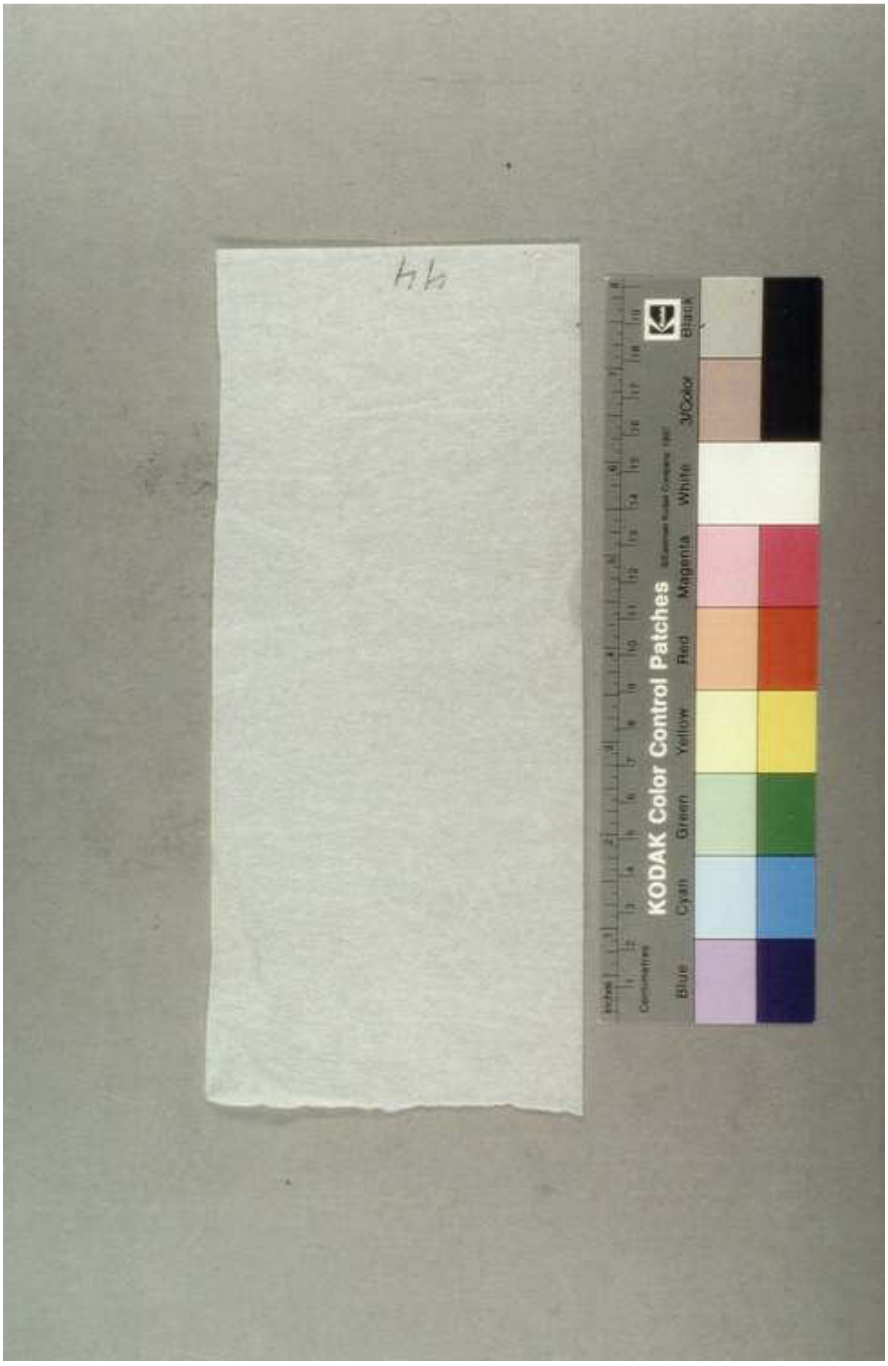


Beschreibung:
Japanpapier.

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M37 **Abb. Nr.: 324**

Fotodokumentation

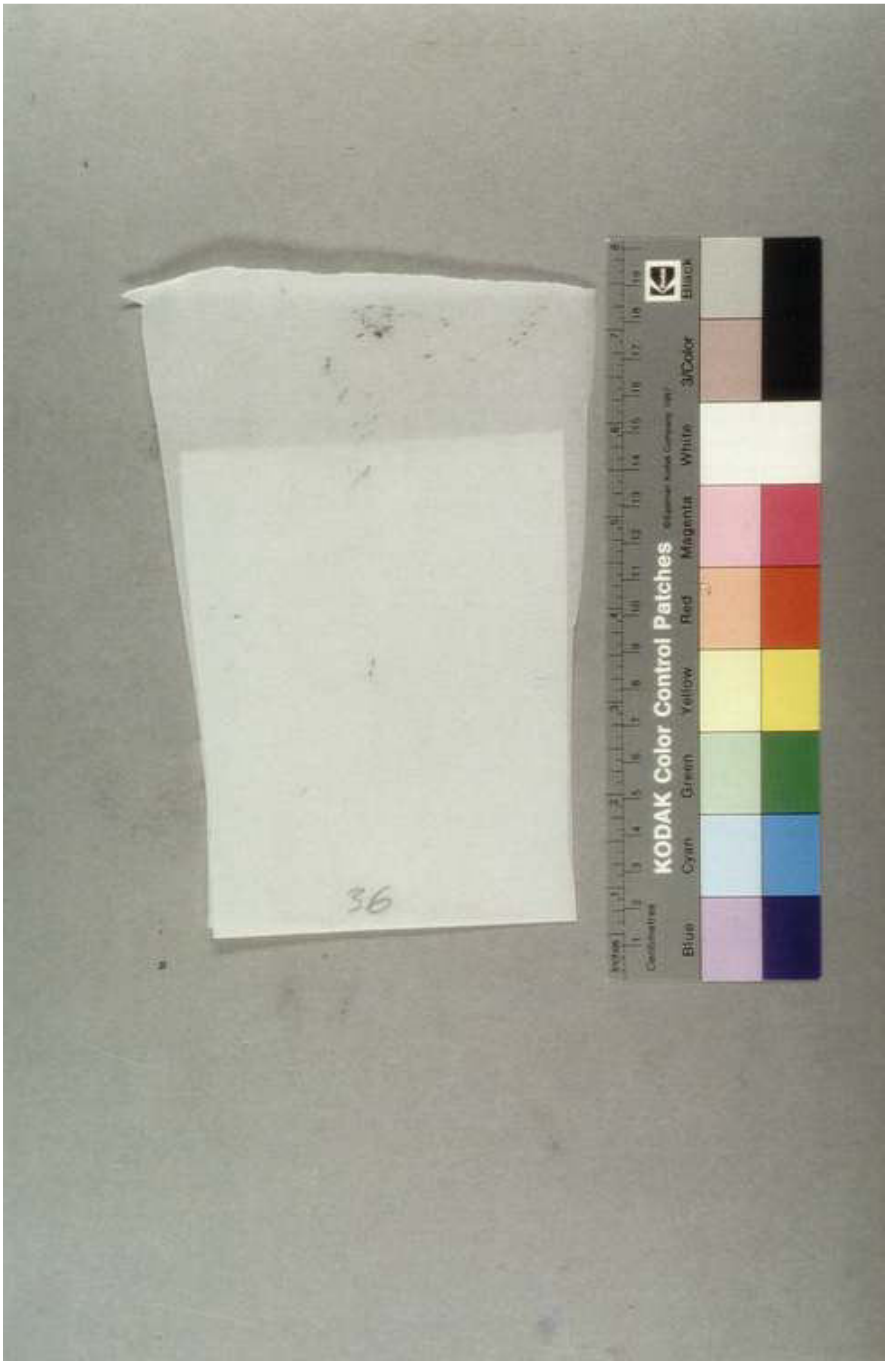


Beschreibung:
Seidenpapier.

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M44 **Abb. Nr.: 325**

Fotodokumentation

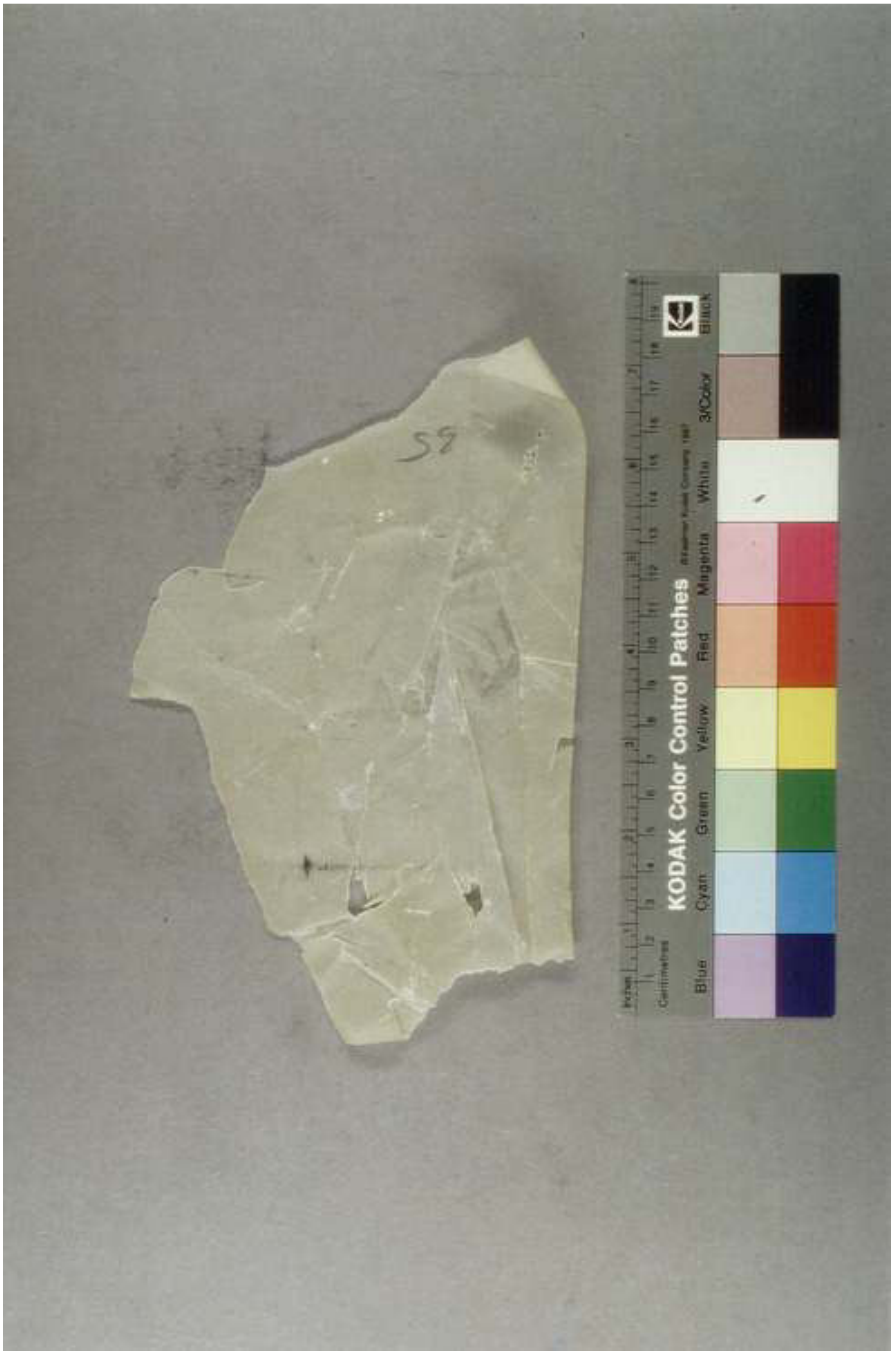


Beschreibung:
Transparentpapier.

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M36 **Abb. Nr.: 326**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Transparentpapier.

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M35 **Abb. Nr.: 327**

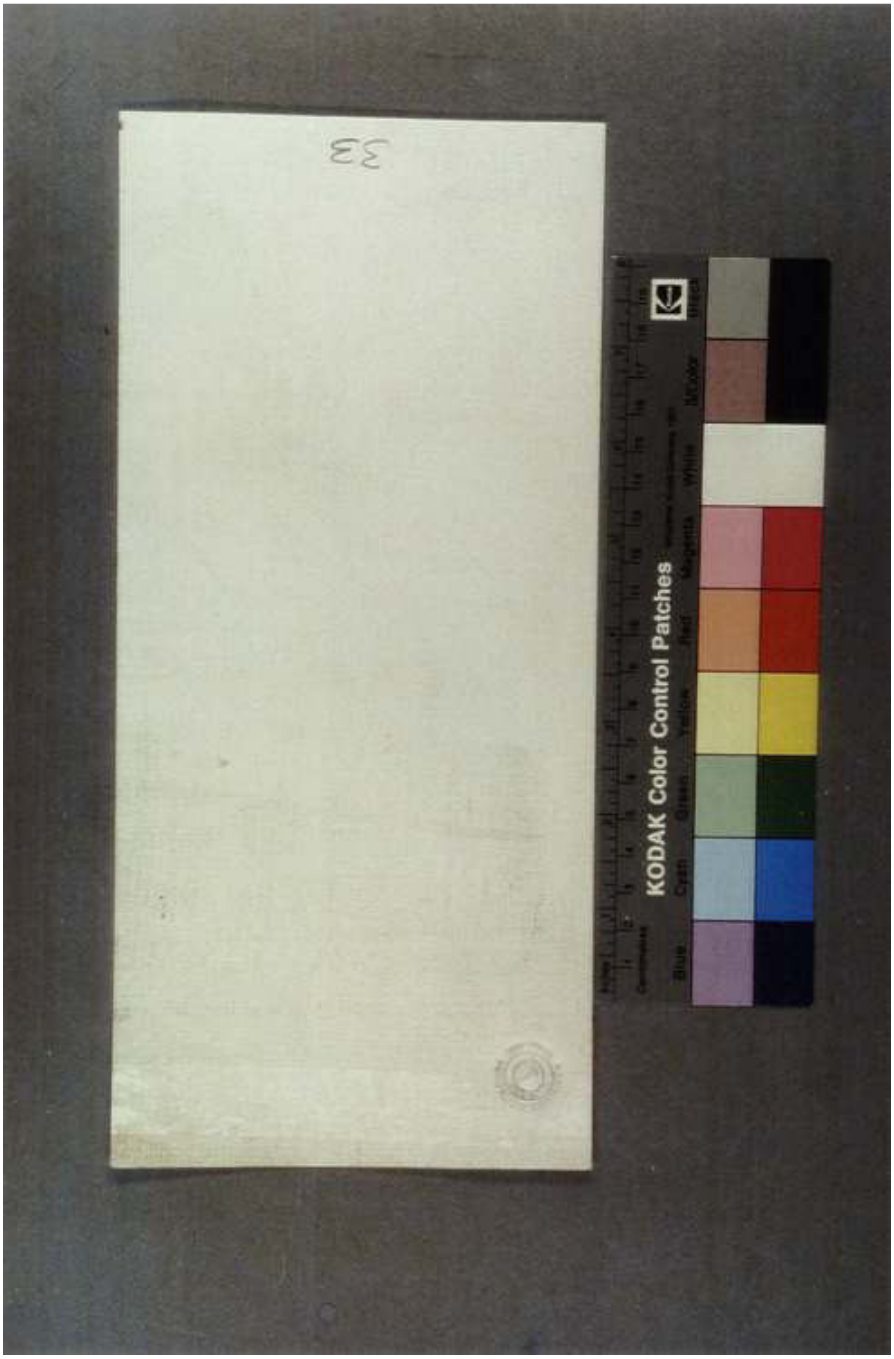
Fotodokumentation

Beschreibung:
Transparentpapier.

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M40 **Abb. Nr.: 328**

Fotodokumentation

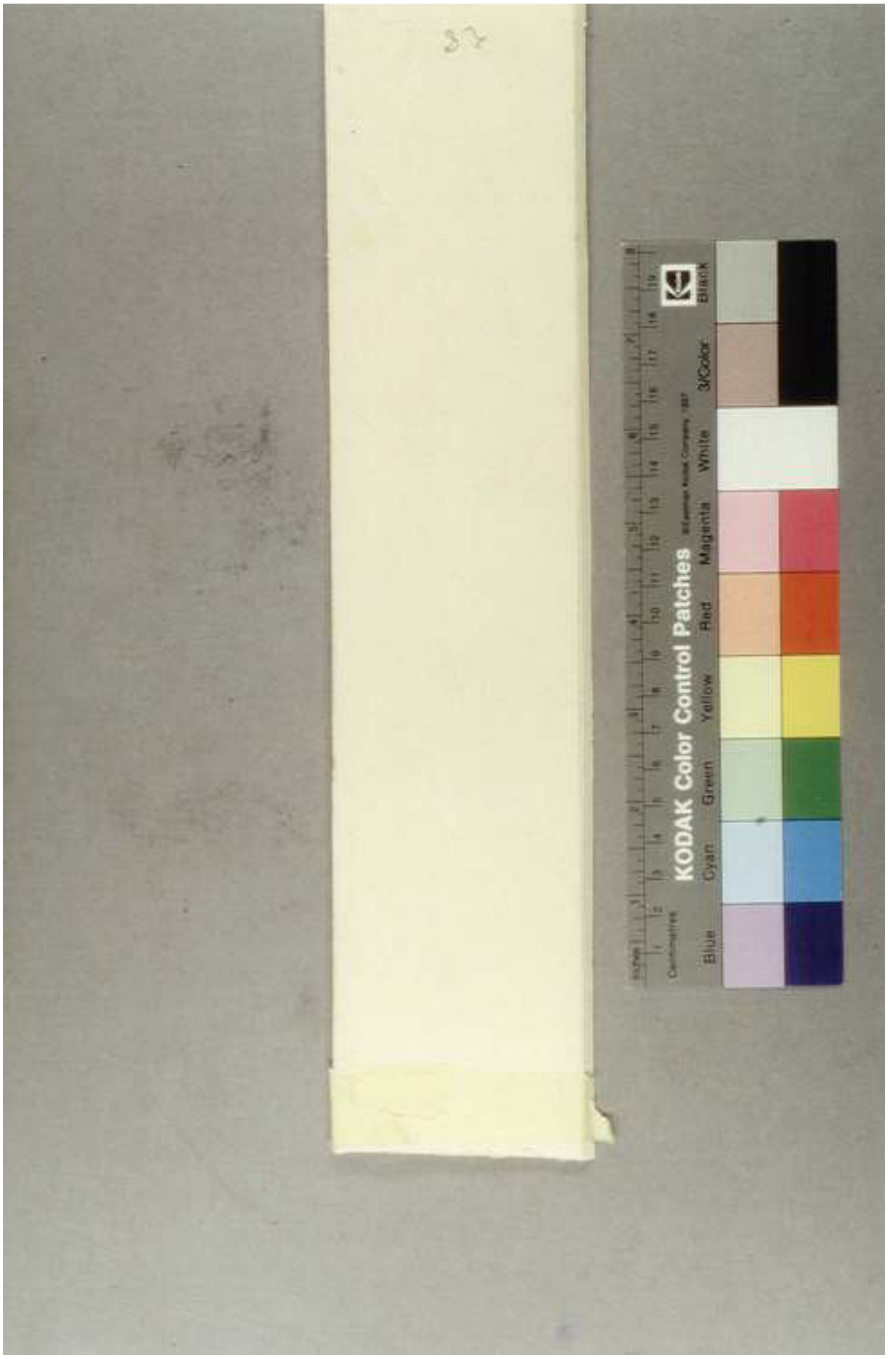


Beschreibung:
Passepartoutkarton.

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M33 **Abb. Nr.: 329**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Passepartoutkarton.

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M28 **Abb. Nr.: 330**

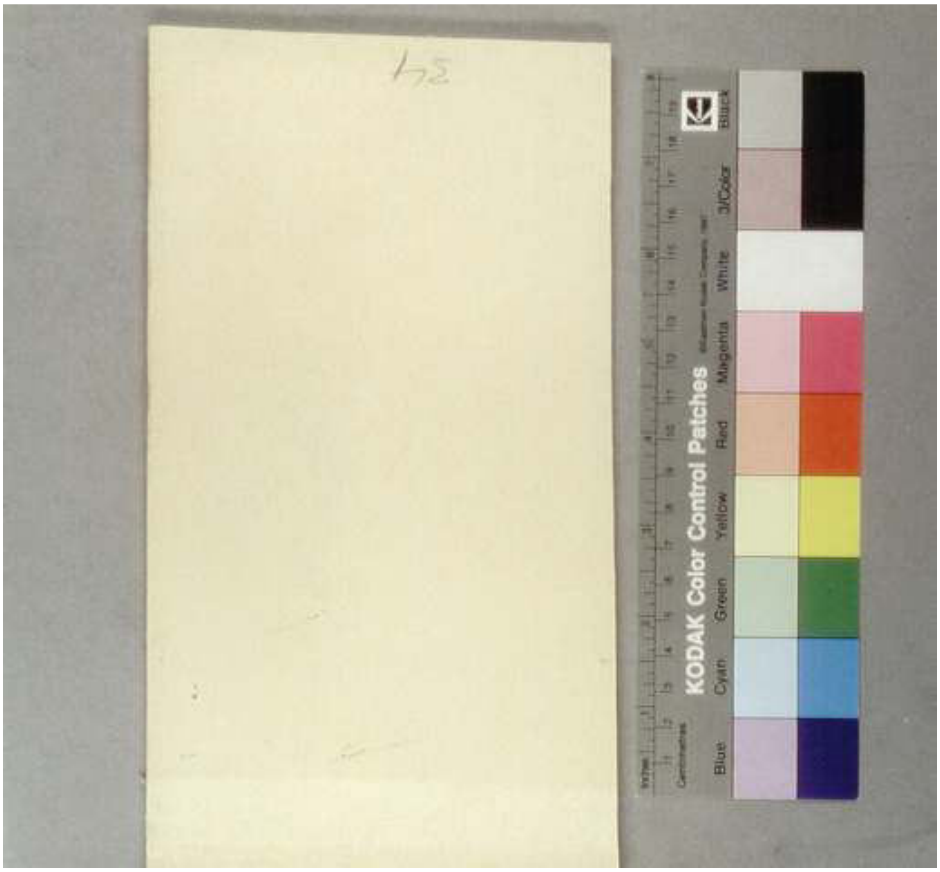
Fotodokumentation

Beschreibung:
Passepartoutkarton.

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M28A **Abb. Nr.: 331**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Karton.

Thematik: Materialproben, Papiere und Kartonagen

Dia-Nr.: M34 **Abb. Nr.: 332**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Papier. Ölfarbabdruck vom Druckstock „Hieronymus", „In Dürers Garten", 2000.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M51 **Abb. Nr.: 333**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Papier. Ölfarbabdruck vom Druckstock „Hieronymus", „In Dürers Garten", 2000.
Rückseite von Abb. 333.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M51A **Abb. Nr.: 334**

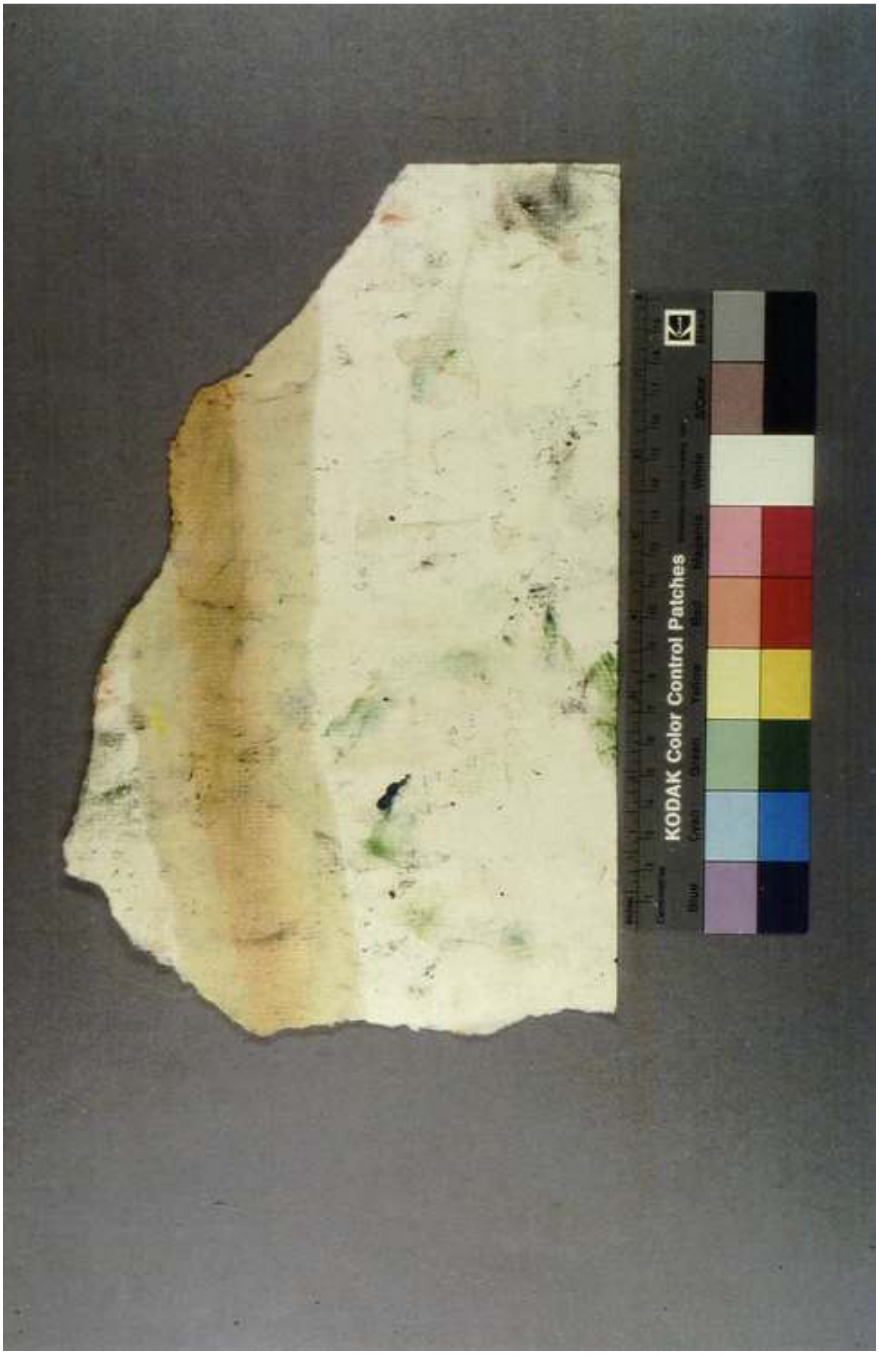
Fotodokumentation

Beschreibung:
Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Ölfarbe.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M52 **Abb. Nr.: 335**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Ölfarbe. Rückseite von Abb. 335.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M52A **Abb. Nr.: 336**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Ölfarbe.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M52AB **Abb. Nr.: 337**

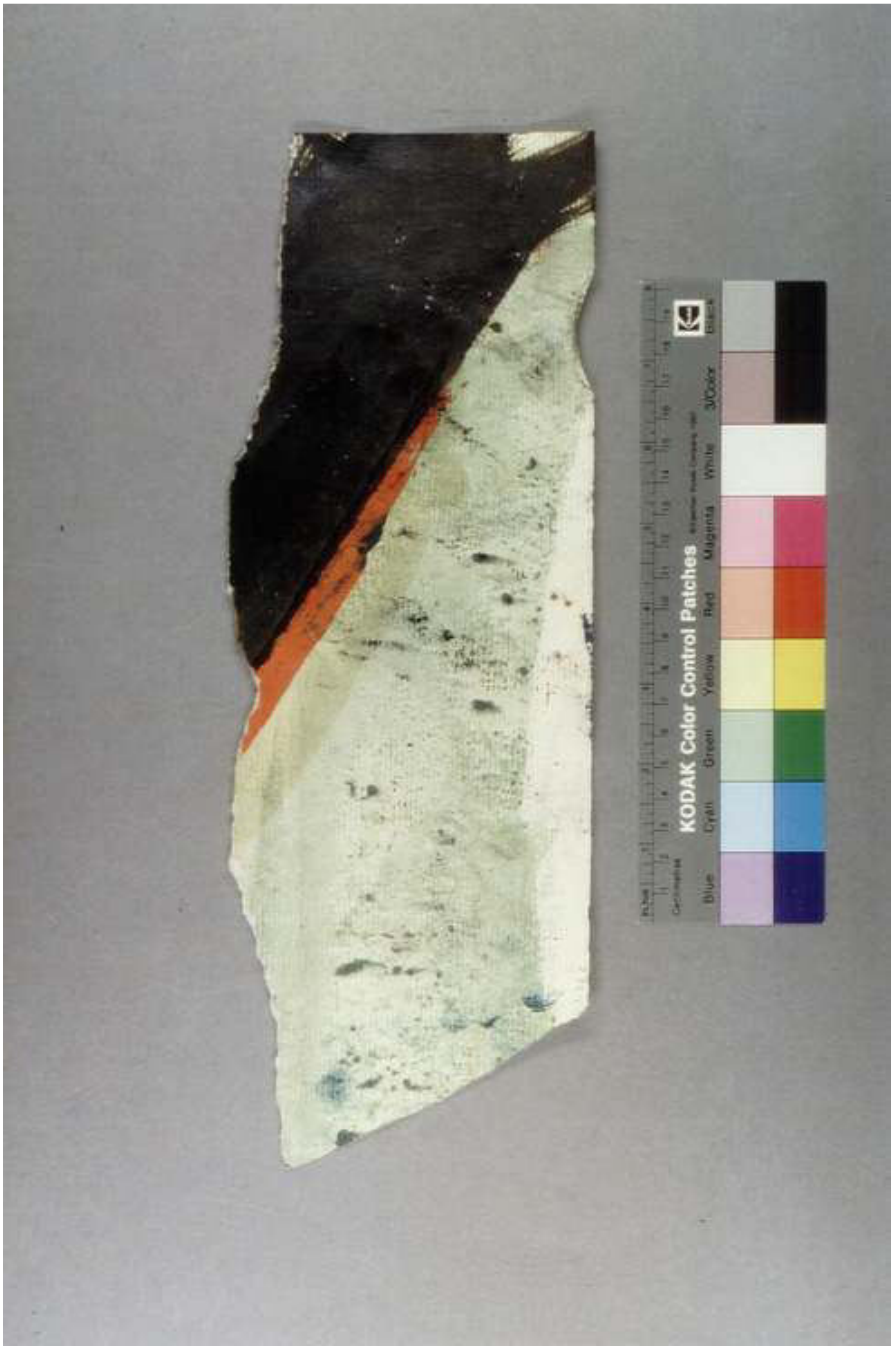
Fotodokumentation

Beschreibung:
Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Ölfarbe. Rückseite von Abb. 337.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M52ABA **Abb. Nr.: 338**

Fotodokumentation

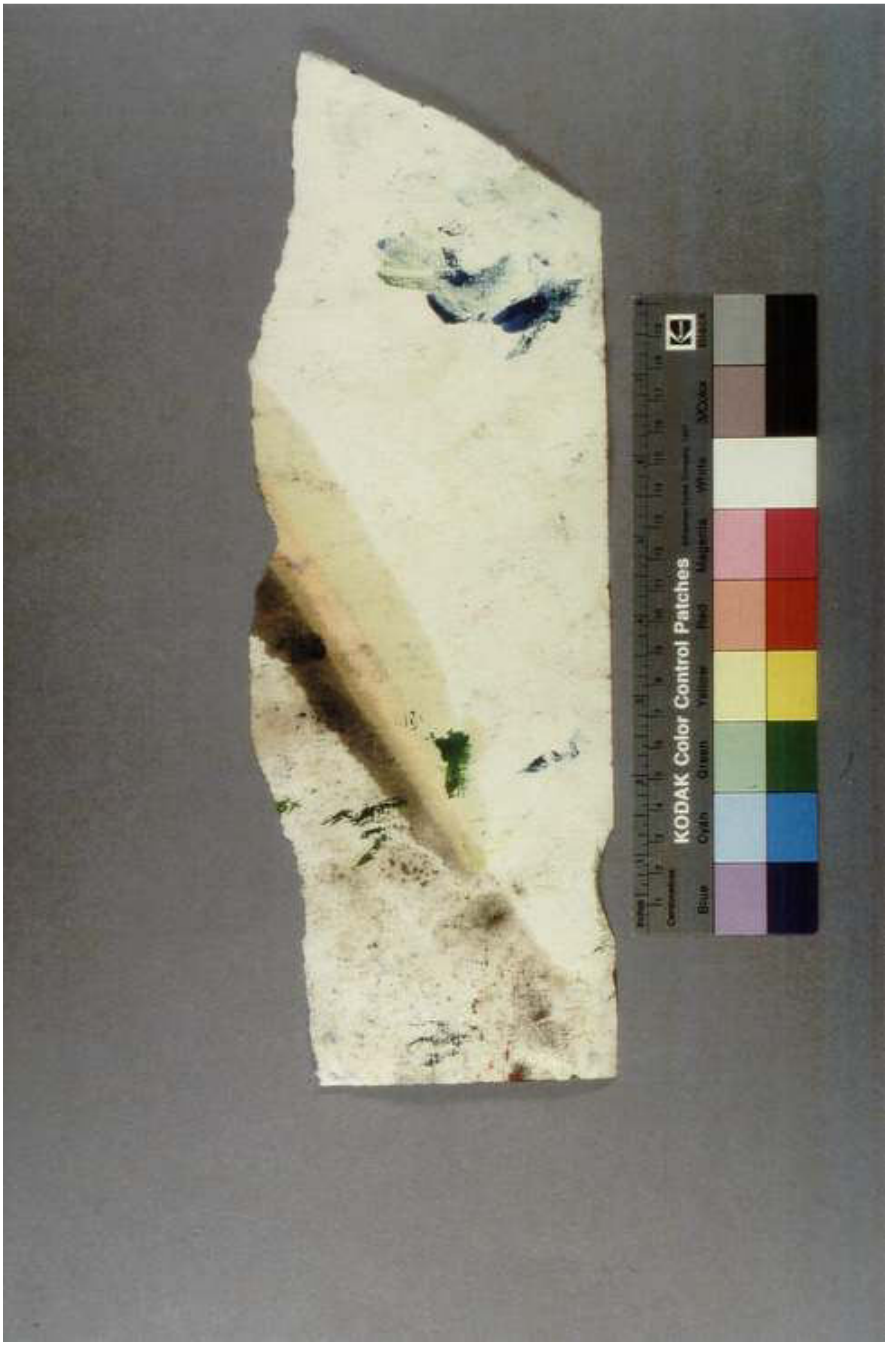


Beschreibung:
Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Ölfarbe.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M52C **Abb. Nr.: 339**

Fotodokumentation

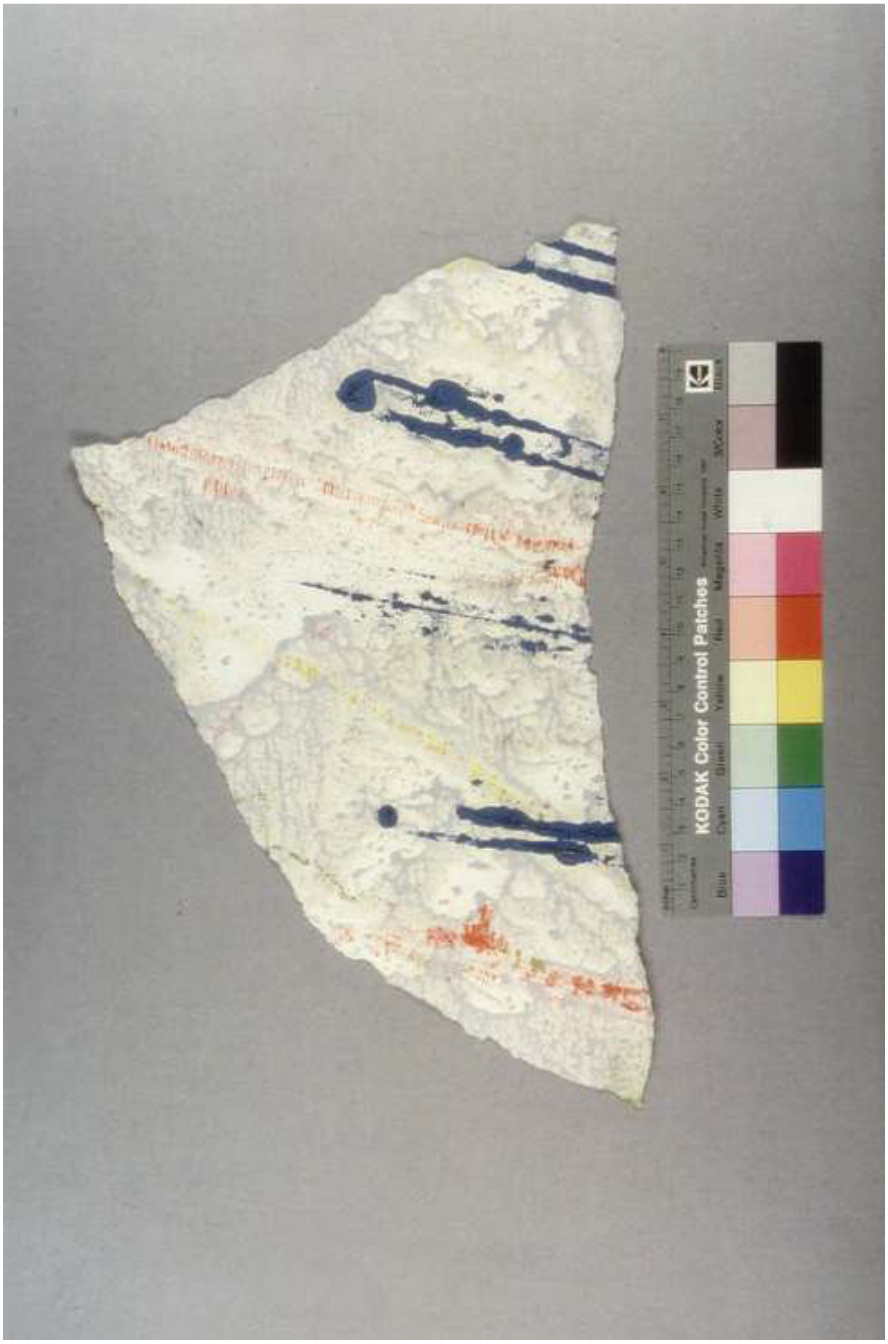


Beschreibung:
Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Ölfarbe. Rückseite von Abb. 339.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M52CA **Abb. Nr.: 340**

Fotodokumentation

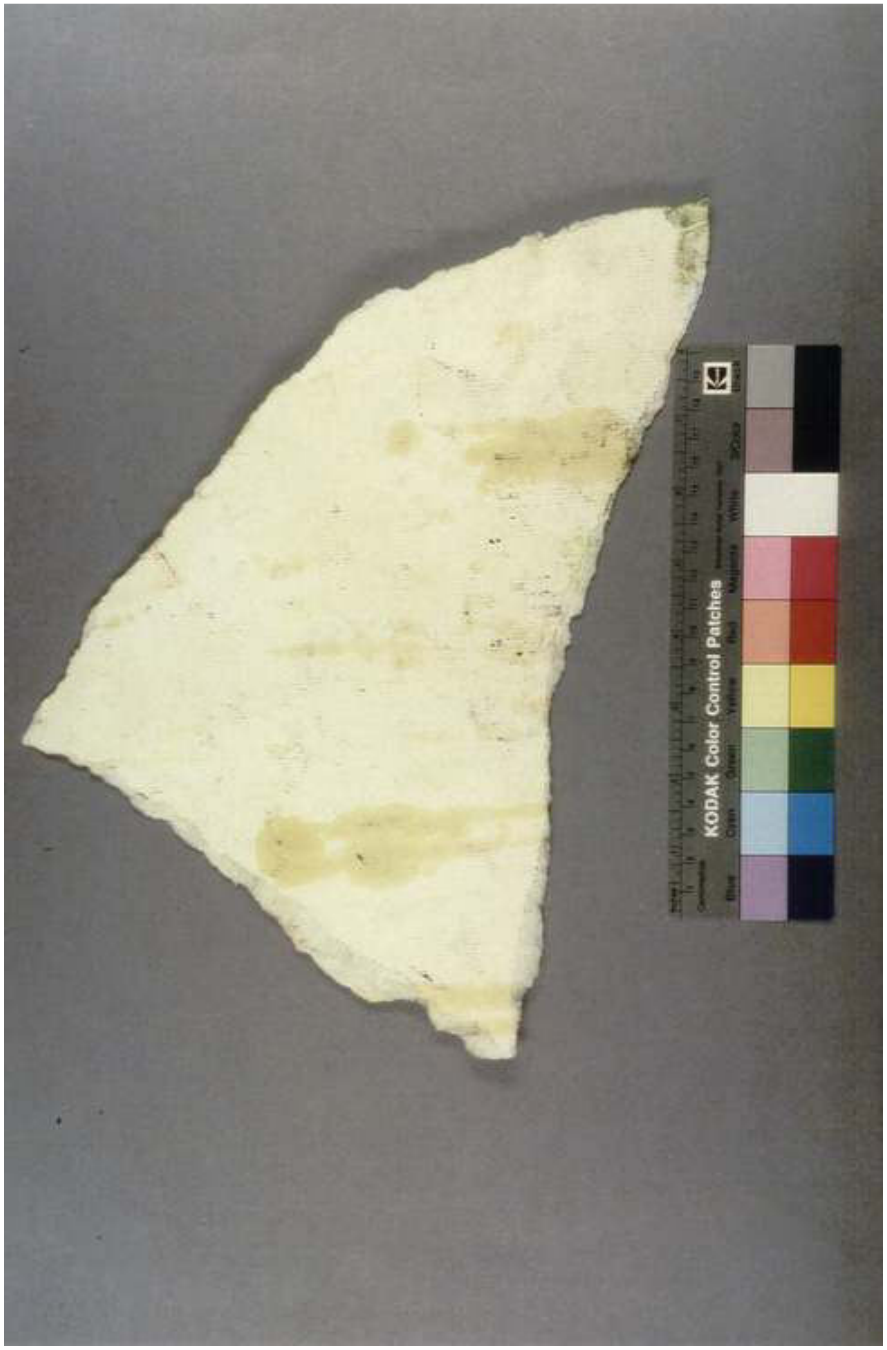


Beschreibung:
Papier. Abklatsch mit wässrigem Medium und Ölfarbe.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M53 **Abb. Nr.: 341**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Ölfarbe. Rückseite von Abb. 341

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M53A **Abb. Nr.: 342**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Papier. Abklatsch mit Ölfarbe.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M54 **Abb. Nr.: 343**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Papier. Abklatsch mit Ölfarbe. Rückseite von Abb. 343.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M54A **Abb. Nr.: 344**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Pastellkreide. Mehrschichtig zusammengeklebt.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M55 **Abb. Nr.: 345**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Pastellkreide. Mehrschichtig zusammengeklebt.
Rückseite von Abb. 345.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M55A **Abb. Nr.: 346**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Pastellkreide.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M55AA **Abb. Nr.: 347**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Papier. Malerei mit wässrigem Medium und Pastellkreide. Rückseite von Abb. 348.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M55AAA **Abb. Nr.: 348**

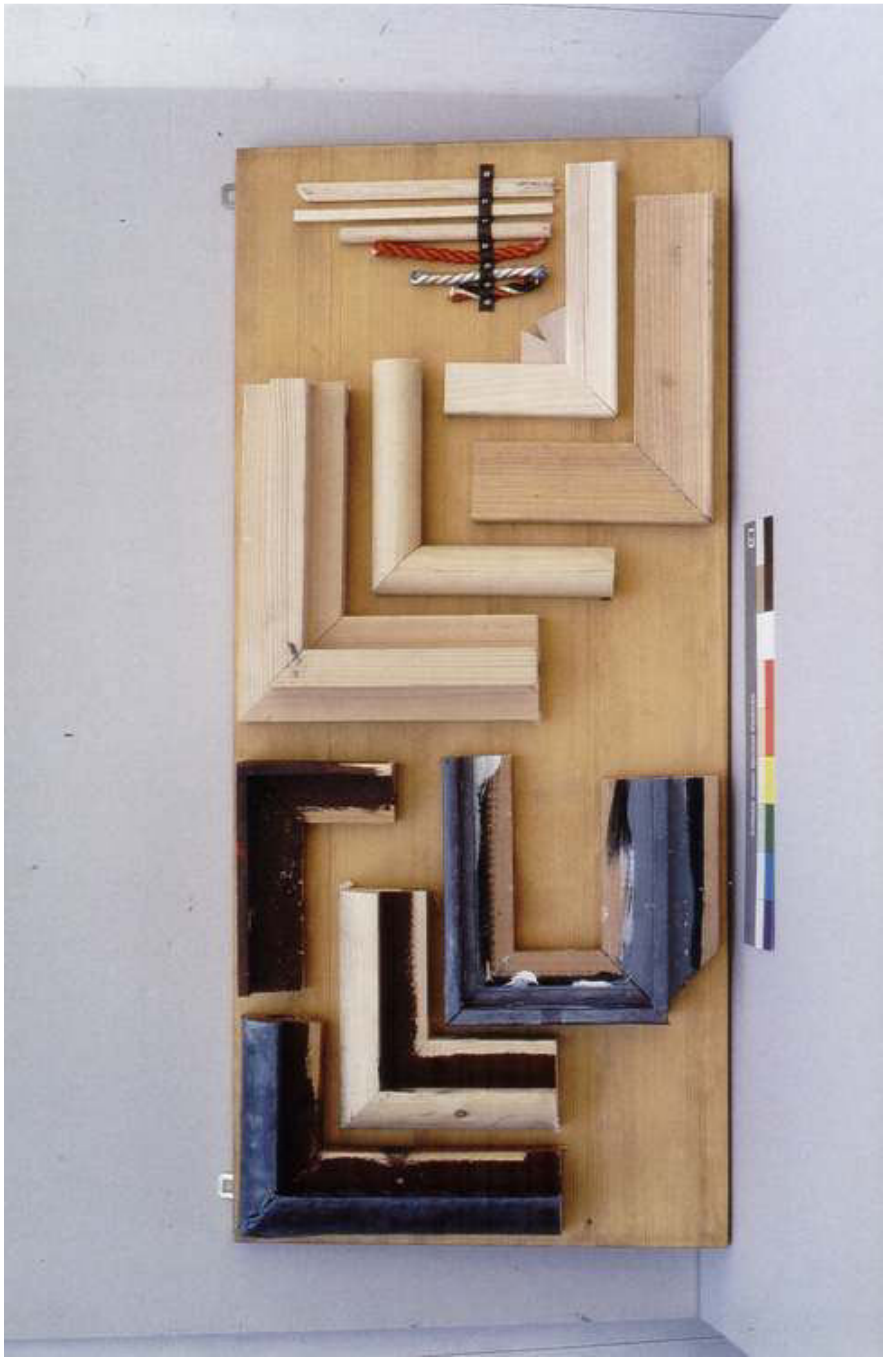
Fotodokumentation

Beschreibung:
Folie.

Thematik: Bearbeitetes Material aus dem künstlerischen Prozess

Dia-Nr.: M56 **Abb. Nr.: 349**

Fotodokumentation



Beschreibung:
Konvolut Stützrahmen, Zierrahmen und Applikationen.

Thematik: Stützrahmen, Zierrahmen, Applikationen

Dia-Nr.: M46 **Abb. Nr.: 350**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Blech. Palette mit Malmaterialien unterschiedlicher Medien und Schraubdeckeln aus Blech und Plastik. Wohl 90er Jahre, „Parsifal".

Thematik: Weiteres Malmaterial

Dia-Nr.: M19 **Abb. Nr.: 351**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Eimer mit benutzten Pinseln.

Thematik: Material Weiteres Malmaterial

Dia-Nr.: M20

Abb. Nr.: 352

Fotodokumentation

Beschreibung:
Eimer mit benutzten Pinseln.

Thematik: Weiteres Malmaterial

Dia-Nr.: M21

Abb. Nr.: 353

Fotodokumentation

Beschreibung:
Dummy, Baumwolle auf Leinen auf Keilrahmen. Unterschiedliche Malmedien, Papierapplikationen. Rekonstruktion vom Autor des maltechnischen Aufbaus des Gemäldes „Prototyp: In Dürers Garten", 2000.

Thematik: Dummy

Dia-Nr.: M60 **Abb. Nr.: 354**

Fotodokumentation

Beschreibung:
Alte Ölfarbtuben.

Thematik: Weiteres Malmaterial

Dia-Nr.: M24

Abb. Nr.: 355